spex

Magazin für Popkultur

N° 357
November / Dezember 2014

+ CD
12 Tracks
Agnes Obel
Brian Eno
Stara
Run The Jewels
Arca
u. v.

Einstürzende Neubauten
Die letzten Tage der Menschheit

TV On The Radio
Politik für die Massen

Tino Sehgal
Gespräch mit dem Unsichtbaren

Mauerkinder

Wie der Osten die Republik verändert

Arnim Teutoburg-Weiß, Felix Kummer, Norbert Bisky, Wolfgang Müller & Fritz Kalkbrenner über 25 Jahre Mauerfall

4 199151 605908 12

G-SHOCK
ABSOLUTE TOUGHNESS

ABSOLUTE CAMOUFLAGE

CASIO | Introducing the GD-120CM-5ER g-shock.de

EDITORIAL

Wilde Tage in Berlin,

liebe Leserinnen und Leser. Während eine neue Kollegin kam und ein alter ging, verbrachte Jacqueline Krause-Blouin ihren lange geplanten und wohlverdienten Urlaub in Los Angeles, Arno Raffeiner den seinen in Portugal. Eine SPEX-Delegation besuchte das Reeperbahn Festival zu Hamburg, und Redakteur Daniel Gerhardt begab sich für eine Recherche nach New York. Im Büro verblieb lediglich eine Notbesetzung, dennoch: Die Reisen haben sich gelohnt. So galt es in Hamburg nicht zuletzt, diverse Preise für die Arbeit des vergangenen Jahres in Empfang zu nehmen. Im Rahmen des Rocco-Clein-Preises für Musikjournalismus nahm Gerhardt eine Auszeichnung für das Porträt des Jahres entgegen. Prämiert wurden Sabrina Theissens hervorragende Aufnahmen der Künstlerin St. Vincent für SPEX N° 351. Bei derselben Gelegenheit wurde Projektleiter Jörg Sauer ein Preis für das Cover des Jahres – Aphex Twin auf dem Titel von SPEX N° 356 – überreicht.

Parallel besuchten wir die Visual-Leader-Ausstellung in den Hamburger Deichtorhallen, wo unter anderem Arbeiten aus SPEX zu sehen waren (Foto). Der Anlass war ein ganz und gar besonderer: SPEX wird in diesem Jahr einmal mehr bei den Lead Awards, dem sogenannten Oscar der Medienbranche, ausgezeichnet. Und da wir besonderen Wert auf die Inhalte dieser Zeitschrift legen, freut es uns sehr, dass die Auszeichnung in der Kategorie »Beitrag des Jahres« erfolgt – nämlich für die Geschichte »Ermittlungsakte NSU. Ein deutsches Drama« von Tino Hanekamp und Alvaro Rodrigo Piña Otey aus SPEX N° 343. Doch damit noch nicht genug: Kaum aus Hamburg zurück, wurde uns noch eine Goldene Schallplatte des Casper-Albums *Hinterland* überreicht. Der Künstler war im vergangenen Jahr Gegenstand einer ausführlichen Langzeitbetrachtung in SPEX gewesen. Nach all der Feierei blieb gerade noch genug Zeit, die vorliegende Ausgabe fertigzustellen, bevor es im November abermals nach Hamburg geht, wo die Lead Awards verliehen werden.

Es ist nun müßig, über all die Dinge zu schreiben, die geplant waren, aber *nicht* geklappt haben. So sollte Gerhardt in New York unter anderem Run The Jewels und Julian Casablancas treffen, Krause-Blouin hatte einen ebenso gescheiterten Termin mit Kendrick Lamar in Los Angeles. Viel wichtiger ist indes, dass Reporter Gerhardt vom TV-On-The-Radio-Interview in New York die frohe Kunde mitbrachte, dass die Band sich vom Krebstod ihres Bassisten Gerard Smith erholt und mit *Seeds* ein für ihre Verhältnisse geradezu luftiges Popalbum aufgenommen hat.

Bereits einige Wochen zuvor hatte Blixa Bargeld persönlich geladen, um das neue Album der Einstürzenden Neubauten vorzuspielen. Wobei: Als Album im konventionellen Sinne kann man *Lament* selbst nach Neubauten-Maßstäben nicht bezeichnen. Handelt es sich doch um den Soundtrack einer Performance, für die die Neubauten anlässlich des 100. Jahrestages des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs eben jenen »vertont« haben, soweit das möglich ist. Lesen Sie hierzu die Ausführungen von Blixa Bargeld, durch die Arbeit der vergangenen Monate zum »Kriegsexperten wider Willen« gereift.

Ähnlich ambitioniert geht seit Jahren der Künstler Tino Sehgal zu Werke – mit einem Unterschied: Ein wesentliches Merkmal seiner Arbeit ist die Tatsache, dass Sehgal diese nicht dokumentiert sehen möchte. Das Werk des Künstlers ist ausschließlich während seiner Ausstellungen zu sehen. Ähnlich verfährt er gewöhnlich bei Interviewanfragen, für SPEX machte er eine seltene Ausnahme.

Ebenfalls exklusiv ist schließlich das Interview mit Arnim Teutoburg-Weiß (Beatsteaks) und Felix Kummer (Kraftklub) zum 25. Mauerfalljubiläum. Oft war die Konstellation in der Vergangenheit von Mitbewerbern angefragt worden, zustande kam sie bislang nie. Auch wenn das musikalische Wirken der beiden eher am Rande des SPEX-Universums angesiedelt ist, sind sie für dieses Thema prädestiniert. Stehen sie doch für eine neue Generation junger Ostdeutscher, die sich aus beiden Welten das Beste bewahrt hat und also in der neuen Republik »angekommen ist«.

Schließlich und endlich wollen wir auch jene auszeichnen, um die es uns in erster Linie geht: die Leserinnen und Leser. Wie gewohnt sind Sie aufgerufen, über das Popjahr 2014 abzustimmen. Mit etwas Losglück gibt es für die Teilnahme eine unserer schönen Prämien auf Seite 8. In erster Linie interessiert uns aber natürlich, was Sie bewegt, begeistert und geärgert hat.

Wir sind gespannt auf die Ergebnisse, die wie immer im großen Jahresrückblick in der nächsten Ausgabe gewürdigt werden.

Bis dahin viel Spaß mit diesem Heft!
Torsten Groß

P.S.: In dieser Ausgabe entfällt aus produktionstechnischen Gründen die Perspektive.

N° 357

TITEL

34 MAUERKINDER –
WIE DER OSTEN DAS LAND VERÄNDERT
TEXTE: Sonja Eismann, Torsten Groß, Wolfgang Müller, Cord Riechelmann, Thomas Venker
Nicht nur wurde mit dem Mauerfall die DDR abgewickelt, auch die einstige BRD hat sich verändert. Die Krise als Kontinuum und Schreckgespenst hat in Verbindung mit Selbstoptimierungsideen amerikanischer Prägung die alten gesellschaftlichen Utopien ersetzt. Eine Bestandsaufnahme mit Arnim Teutoburg-Weiß, Felix Kummer, Fritz Kalkbrenner, Norbert Bisky und AG. Geige.

REAKTIONEN

7 SPEX IN LIEBESBRIEFEN, KOMMENTAREN, SCHIMPFTIRADEN

EINKLANG

10 QT, *KURZE INTERVIEWS MIT FIESEN MÄNNERN*, ARCA, MYRKUR, WEYES BLOOD, SARAH SILVERMAN

MUSIK

20 EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN
TEXT: Ulrich Gutmair
Krieg ist das große Kontinuum menschlichen Daseins. Die Einstürzenden Neubauten haben nun die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts vertont, den Ersten Weltkrieg. Ein Gespräch mit Blixa Bargeld über Elektrohämmer, Wachswalzen, senegalesische Scharfschützen und die Auseinandersetzung mit Tod und Zerstörung.

28 RUN THE JEWELS TEXT: Dennis Pohl & Daniel Gerhardt

52 BOB DYLAN – *THE BASEMENT TAPES* TEXT: Max Dax

56 TV ON THE RADIO TEXT: Daniel Gerhardt

62 GROUPER TEXT: Thomas Vorreyer

68 MOUSE ON MARS TEXT: Arno Raffeiner

74 VORSPIEL FÜR THURSTON MOORE TEXT: Dennis Pohl

KOLUMNEN

33 POFALTE TEXT: Holger in't Veld

65 GOOD MORNING AMERICA TEXT: Steven Lee Beeber

73 TAXI FÜR RÜTZEL TEXT: Anja Rützel

TITEL: Yves Borgwardt

FILM

80 REALISMUS & FILM
Text: Georg Seeßlen

84 *GOMORRHA*
Text: Gerhard Maier

88 BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN
Text: Drehli Robnik

GESELLSCHAFT / LITERATUR

66 WIE WIR LEBEN WOLLEN N° 4
TEXT: Patrick Gensing

90 LEGALIZE IT? – EINE BESTANDSAUFNAHME ZUR CANNABIS-PROHIBITION
Text: Rainer Schmidt

KUNST

94 TINO SEHGAL
Text: Arno Raffeiner
Im herkömmlichen Sinne produziert Tino Sehgal – nichts. Trotzdem ist er einer der prominentesten bildenden Künstler dieser Tage. Mithilfe sogenannter Interpreten, die singen und tanzen, diskutieren oder küssen, schafft er »konstruierte Situationen«.

MODE

100 CULTURAL APPROPRIATION IN MODE UND POP
Text: Sonja Eismann

KRITIKEN

104 ALBUM DER AUSGABE:
RICHARD DAWSON *NOTHING IMPORTANT*
Text: Thomas Hübener

REZENSIONEN ZU:
Dean Blunt, Thom Yorke, Scott Walker + Sunn O))), Cooly G, Barnt, Andy Stott, Ariel Pink, Godflesh, Tinashe, Objekt u. v. a.

122 SPEX PRÄSENTIERT / RÜCKBLENDE

128 IMPRESSUM

130 AUSKLANG Kathrin Sonntag exklusiv für SPEX

CONTRIBUTORS

JENNIFER BECK

Hat Kultur- und Kommunikationswissenschaften in Leipzig studiert, für ihre Abschlussarbeit Musikkritiken nach Verweisen auf kulturelle Identität durchforstet und irgendwas auf der Schreibmaschine getippt, während zufällig das www erfunden wurde. Konnte eher texten als sprechen, verdankt ihren Namen der Heavy Rotation von »The Power Of Love« und hat das Radiorock-Fantum der Eltern mit Indie-Platten kompensiert. Heute liest sie Tumblr und Tageszeitung und bringt sich in Sicherheit, wenn Blogger undifferenziert mit Hashtags um sich schießen und das Social-Media-Strategie nennen. Für SPEX räumt sie als Online-Praktikantin ab sofort das Internet auf.

KRISTIN LOSCHERT

Lebt und arbeitet als Fotografin in Berlin, hat zuvor Kommunikationsdesign studiert. Im vergangenen Mai waren ihre Fotografien Teil einer Gruppenausstellung von Les Chroniques Purple in Tokio, zu der auch ein begleitender Bildband erschienen ist. Außerdem wurden die Werke ihrer Serie *Boxer* in der Berliner Galerie für moderne Fotografie gezeigt. Fotografierte das Cover von Diedrich Diederichsens *Über Pop-Musik* und für SPEX unter anderem Casper, die Heiterkeit, Speech Debelle und eine Talkrunde zum Thema Nazi-Chic. In dieser Ausgabe stammen die Bilder zum Interview mit Tino Sehgal von ihr.

THOMAS VENKER

Studierte Soziologie und Politologie in Stuttgart, danach freie Autorschaft für diverse Musikmagazine und Tageszeitungen. Von 2000 bis 2014 Chefredakteur der *Intro* sowie in den letzten drei Jahren Director Media Content der Hörstmann Unternehmensgruppe. Veröffentlichte mit Linus Volkmann eine Sammlung der gemeinsamen »Kochen mit«-Serie sowie das Buch *Ignoranz und Inszenierung – Schreiben über Pop*. Betreiber der Labels Onitor, Scheinselbständig und Cereal/Killers sowie der Kunstedition Fieber. Für SPEX, mit der er in den späten Achtzigerjahren zwischen SST Records und Detroit Techno sozialisiert wurde, schrieb er zuletzt 1999 über Moby.

NEUES VON UNSEREN AUTOR*INNEN

TOBI MÜLLER

PLAY THE BEAT – DAS THEATER UND DIE MUSIK

DEUTSCHES THEATER BERLIN, 21.11.2014 & 13.01.2015

Pop und Theater – eine konflikt- oder eine ertragreiche Beziehung? Auf jeden Fall eine, die an zwei Berliner Winterabenden genauer untersucht werden soll. Einmal mit drei Frauen, einmal mit drei Männern: Gäste sind unter anderem Schorsch Kamerun, Thomas Meinecke und Angela Richter. Verantwortlich für die Veranstaltung sind der aktuelle SPEX-Autor Tobi Müller und unser ehemaliger Kollege Jens Balzer.

JOHANNES VON WEIZSÄCKER

ERFOLG

ERFOLGSMELDUNGEN 10.10. BIS 9.11.2014

Wer ist Erfolg? Diese Frage lässt sich leicht beantworten: Johannes von Weizsäcker und ein Damenchor. Und was ist Erfolg? Dieser Frage nähert sich der SPEX-Autor mit dem Projekt *Erfolgsmeldungen*. Einen Monat lang komponiert er einen Song pro Tag und veröffentlicht ihn direkt. Themenvorschläge werden entgegengenommen, schließlich sollen Druck und Stress unserer Leistungsgesellschaft nicht zu kurz kommen.

RAINER SCHMIDT

DIE CANNABIS GMBH

ROGNER & BERNHARD

Dass der Cannabisanbau ein lukratives, aber gefährliches Geschäft ist, weiß man nicht erst seit Howard Marks. SPEX-Autor Rainer Schmidt erzählt in seinem neuen Roman *Die Cannabis GmbH* die Geschichte des »Dude«, der als Produzent von Öko-Marihuana auf neo-liberalem Niveau friedlich seinen Lebensunterhalt bestreitet – bis das Unvermeidliche passiert. Ein Buch, das die Schizophrenie der Grasprohibition entlarvt.

ILLUSTRATIONEN: Patrick Klose

BETR.: POP UND DEPRESSION I

Aus dem Thema hätte man mehr machen können. Sven Regener geht überhaupt nicht. Das alles kommt wie eine Anbiederung ans Feuilleton der FAZ daher. Was auch den Gastbeitrag von Edo Reents erklären würde.

KLAUS FISCHER PER E-MAIL – 03.10.2014

BETR.: APHEX TWIN I

Ein wunderbarer Relief-Effekt gelingt SPEX. Aphex Twin lächelt den Leser nur als Gesichtsmaske à la Anonymous böse an.

ALEXANDER BECKER AUF *MEEDIA.DE* – 12.09.2014

BETR.: APHEX TWIN II

Ein schönes Update von Heiko Hoffmann, dem man die Nähe zu Aphex Twin deutlich anmerkt, ohne dass sie jemals in Kumpanei oder unreflektierte Ehrerbietungen abrutschen würde. Hinzu kommt eines der besten Layouts, an die ich mich in SPEX erinnern kann. Manchmal sind kamerascheue Künstler eben ein echter Segen.

KLARA STEIN PER E-MAIL – 29.09.2014

BETR.: FILM

Ein bisschen ärgerlich finde ich ja, dass SPEX häufig auf die Indie-Blockbuster hinweist, von denen man ohnehin unmöglich nichts mitkriegen kann. Zum Beispiel gefühlte zehnmal auf *Nymphomaniac,* während eine kleine Produktion wie *Love Steaks* eine Anzeige schalten musste, wenn ich mich recht erinnere.

MAX BECKMANN AUF FACEBOOK – 01.10.2014

REAKTIONEN

BETR.: POP UND DEPRESSION II

Es ist gut und wichtig, dass nach so vielen Jahren SPEX dieser Diskurs über psychische Krankheiten und Pop explizit geführt wird.

EMMA RECHSTEINER PER E-MAIL – 14.10.2014

BETR.: PROTEST

»Gibt es jetzt doch einen Sound der Proteste von 2011?«, rief Christian hinüber in Maias Zimmer. »Ich bin skeptisch, und SPEX sagt auch nein«, mailte sie zurück und schickte ein Zitat aus der Zeitschrift für ihr betreffendes Diss-Kapitel mit: »Die Revolution von 2011 zwischen England, Madrid, Tunis und Kairo hatte keinen Sound. Dafür eine Technologie.« [...] »Der [SPEX]-Autor schreibt, dass Musik als hedonistische Alternative zwar fein, aber nicht das Wichtigste bei den Protesten war. Gerade weil es heute vielleicht sogar um ernstere Probleme geht als bei den Studentenprotesten 68 oder den englischen Punks der 70er- und 80er-Jahre.«

FANNY BLISSETT IN IHREM ROMAN *JESUITENWIESE* – 14.08.2014

BETR.: CARIBOU

Tolles Porträt! Arno Raffeiner verfolgt Dan Snaith durch halb Großbritannien und bringt am Ende eine Geschichte mit nach Hause, die Caribou durchleuchtet, aber nicht entzaubert. So erzeugt man Vorfreude auf ein neues Album. P.S.: Einen tollen BMW hat Snaith da in der Garage stehen.

MARIEKE KELLERMANN PER E-MAIL – 01.10.2014

REAKTIONEN BITTE PER E-MAIL AN:
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN:
SPEX – Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178/179
D – 10997 Berlin

BETR.: SLEAFORD MODS

Jetzt kann ich die Person nachvollziehen, die über ihre Vergötterung der Sleaford Mods in SPEX N° 354 spricht. Grandiose Platte!

@MOITOIETQUOI AUF TWITTER – 03.10.2014

Leserpoll 2014

Lieblingsplatte, Lieblingskünstler und Co.: 2014 geht zu Ende - jetzt über Ihre Favoriten abstimmen und exklusive Preise gewinnen!

Start: 30. Oktober 2014
Teilnahmeschluss: 21. November 2014

Jetzt abstimmen!
www.spex.de/leserpoll2014

1 X

SONORO RADIO

Das für den Schlafzimmereinsatz entwickelte sonoroRADIO kommt mit Bluetooth-Schnittstelle, 360-Grad-Klangverteilung und USB-Port. Für den rastlosen Leistungsgesellschafter von heute wurden beruhigende Naturklänge vorinstalliert, die sich per Sleep-Timer nach getaner Arbeit selbst ausschalten.

3 X

NIKE AIR MAX 90

Morgens Aronal, abends Air Max: Wir verlosen den Klassiker unter den Nike-Sneakers in den Größen 42,5, 44 und 46. Diese limitierte Version des Air Max 90 ist aus schwarzem Leder und Mesh gefertigt. Das Modell ist nur bei uns und in den Filialen von JD Sports erhältlich.

3 X

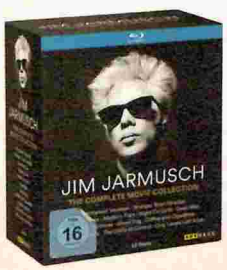
KOPFHÖRER VON BOSE

Ein neues In-Ear-Modell aus dem HiFi-Traditionshaus Bose. Das vorliegende Modell dreht die Klangqualität für unterwegs weiter nach oben. Außerdem kommt es mit integrierter Inline-Fernbedienung und Mikrofon für fröhliches Telefonieren auf dem Fahrrad.

1 X

BOB DYLAN – *THE BASEMENT TAPES COMPLETE: THE BOOTLEG SERIES VOL. 11*

1967 entstanden legendäre Aufnahmen von Bob Dylan und The Band, die erst später als *The Basement Tapes* bekannt wurden. Diese Box hat nun das letzte Wort dazu: restaurierte Originaltapes und neu Entdecktes auf insgesamt sechs CDs.



2 X

JIM JARMUSCH – *THE COMPLETE MOVIE COLLECTION* (BLU-RAY-BOXSET)

Sollte uns durch den Winter bringen: Ein Blu-ray-Kompendium des stilbildenden Regisseurs, herausgebracht von Arthaus. Das Boxset enthält Jarmuschs filmisches Gesamtwerk inklusive des erst in diesem Jahr veröffentlichten *Only Lovers Left Alive*.

2 X

PARKA VON BLEED GUERILLA

Leichter Übergangsparka für mode- und umweltbewusste Menschen: Diese Jacke von Bleed Guerilla ist nicht nur »toxic free«, sondern auch aus biologisch angebauter Baumwolle gefertigt. Wir verlosen je ein Damen- (Größe S) und ein Herrenmodell (Größe M).

1 X

SONNENBRILLE VON ETNIA BARCELONA

Das katalanische Brillendesignhaus Etnia Barcelona schwört auf hochwertige Materialien: Die verspiegelten Gläser dieses Modells wurden aus Mineralglas in Italien gefertigt. Wie das Raubtierdesign vorwegnimmt, gehört die Sonnenbrille zur *Wild-Love-In-Africa*-Kollektion.

2 X

TOCOTRONIC-T-SHIRT VON SCHAAF

»Komatös – doch auf den Beinen«: So sagt ein Shirt mehr als tausend Worte. Das Münchener Label Schaaf hat dieses auf 150 Exemplare limitierte Kleidungsstück zusammen mit Tocotronic verwirklicht.

8 X

KUNSTDRUCKE VON LEONARD COHEN

Im Alter von 80 Jahren erscheint Leonard Cohen produktiver denn je. Neben der Veröffentlichung seines neuen Albums fand Cohen auch noch Zeit für die Anfertigung dieser auf 3.500 Exemplare limitierten Kunstdrucke.

5 X

FLOWER-PRINT-SHIRT VON ANTONY MORATO

Eines der Schlüsselstücke aus der aktuellen Kollektion. Das junge, avantgardistische Label aus Italien kombiniert unterschiedliche Materialien und Stilelemente und begreift sich als Ausstatter für den progressiven Mann. Dieser moderne Flower-Power-Tribut verwelkt auch im Winter nicht.

3 X

PHANTOM GHOST – *A SONGBOOK*

Phantom Ghost am Klavier nachspielen? Geht jetzt, da die Band mit der Galerie Buchholz ein Notenbuch ihrer Lieblingslieder aus dem eigenen Katalog zusammengestellt hat. Limitiert auf 500 Stück, mit Coverdesign von Cosima von Bonin, Sergej Jensen und Michael Krebber.

10 X

OASIS – *(WHAT'S THE STORY) MORNING GLORY* (BOXSET)

Das wegweisende zweite Oasis-Album wurde zum 20. Geburtstag als Boxset mit Remaster-Sound, überarbeitetem Artwork und zahlreichen Bonustracks auf insgesamt drei CDs wiederveröffentlicht. Demos, B-Seiten, Liveaufnahmen – alles dabei.

1 X

T-SHIRT-SET VON KRASSER STOFF

Wer gar nicht genug Bandshirts besitzen kann, freut sich sicherlich über dieses exklusiv für SPEX zusammengestellte Set von Krasser Stoff. Das Bündel (Größen M und L) enthält unter anderem T-Shirts von Tocotronic und Dagobert.

EINKLANG

Neues aus Musik, Theater und Comedy

ÜBERDOSIS ÜBERDOSE QT

TEXT: Thomas Vorreyer

»Hi Thomas, how are youuu?« Gut, QT, und du? »Goo-ood!« Die Stimme am anderen Ende der Leitung singt so zittrig vor sich hin, dass man meinen könnte, dahinter verstecke sich ein Computer. Dazu passt, dass bis Gesprächsbeginn unklar blieb, worum sich dieses Interview überhaupt drehen soll: um einen Energy Drink oder doch um ein Musikprojekt? QT, das ist zunächst einmal schlicht eine Getränkedose.

Bislang nahm man an, hinter QT steckten die beiden britischen Musikproduzenten Sophie und A. G. Cook. Ersterer hat sich gerade mit der brutzelig blubbernden Single »Lemonade« als Experte für flüssige Tanzmusik profiliert, Letzterer betreibt das Label PC Music. Die Klangästhetik aller dortigen Veröffentlichungen ist hochgradig synthetisch, bröckelig wie ein Windows-System und voller digitaler Störgeräusche. Die Inhalte hingegen sind tatsächlich sehr *personal*. Dabei sind die Stimmen stets hochgepitcht, sodass die eingenommene Perspektive zu der einer aufgekratzten Teenagerin wird. Die so erzeugte Niedlichkeit ist inspiriert vom japanischen Ästhetikphänomen Kawaii, verantwortlich unter anderem für Hello Kitty und Pokémon.

Die freundliche Frau am Telefon gibt sich zu allen Wesensfragen rund um QT mysteriös. »Wenn man bedenkt, dass der Mensch zu 50 bis 70 Prozent aus Wasser besteht, verstehe ich mich definitiv als flüssiges Gebilde«, sagt sie. Sie ist wohl so etwas wie der redende Schachtürke des Duos, eine Schauspielerin, ähnlich wie Hans Unstern für die Promotion seines letzten Albums einen Schauspieler engagierte. Sie ist es wohl auch, die die Playback-Show bei den bisher einzigen beiden Auftritten von QT übernahm. Heute mimt sie eine Unternehmenssprecherin, transzendentale Form und Musikerin in einem.

All das klingt wie ein Stunt aus *The Manual*, der berühmten Pop-Anleitung von Bill Drummond und Jimmy Cauty alias The KLF. QT empfiehlt zur Orientierung aber einen Essay von Gaston Bachelard: »Das Wasser und die Träume«. Der französische Imaginationsphilosoph beschreibt darin, wie Wasserpartikel immer verbunden bleiben und in unterschiedlichsten Formen emotionale Zustände ausdrücken können. QT hat das verinnerlicht, sie sagt Sätze wie: »Organische Umgebungen begeistern mich sehr, besonders wenn sie synthetisch sind.« Oder: »Der Gedanke hinter dem QT-Energy-Elixier ist es, eine vertikale Lebensweise, Selbstwachstum und energetische Konnektivität zu fördern.« Der Werbesprech über neue Bewusstseinsebenen bereitet einem ganz schöne Magenschmerzen. Und überhaupt: ein verdammter Energy Drink! Dieses Sinnbild des Kapitalismus, maß- und grenzenlos,

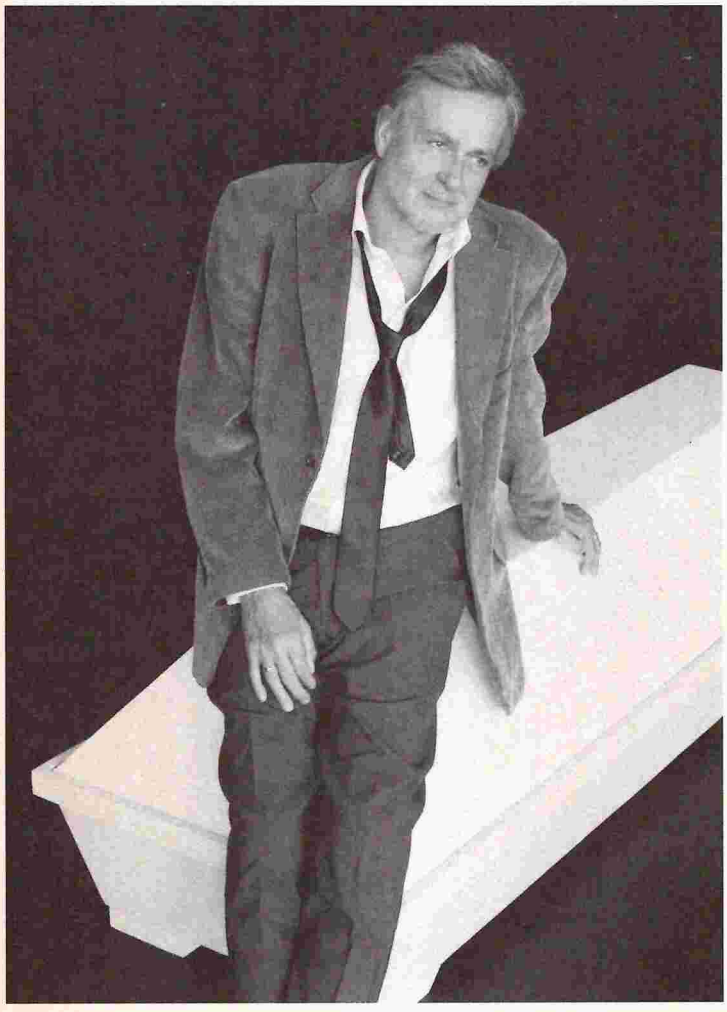
umweltschädlich (da in Dosen) und dauerspaßgeil. Selbst für Metal-Fans wurde eigens ein solcher Drink entworfen.

Doch während die anonymen Produzenten des sogenannten Vaporwave, eines kürzlich von Popmusiktheoretiker Adam Harper aufgegriffenen Mikrogenres, noch im Retrostil Werbe- und Firmenmusik assimilieren, gehen Sophie und A. G. Cook mit QT gleich zwei Schritte weiter. Sie treten bereits und zuerst als nichtmusikalisches Produkt in Erscheinung. Wo sich schon die *digital art* eines Ryan Trecartin oder des DIS-Kollektivs in die Ästhetik der Stockfotografie flüchtete, umarmt jetzt die Musik unumwunden den Kommerz, der sie ohnehin längst zerfressen hat. Die sensorische Überfrachtung wird bei all diesen Künstlern an den Konsumenten weitergegeben. »Hey QT«, die sehnsuchtserfüllte Werbehymne zu Drink und Dose, ist ein Trance-Parforceritt durch Zuckerwatte bei sportlichen 129 bpm. Wenn der Kopf erst mal heißgelaufen ist, bleibt der bislang einzige QT-Song auch kleben. Und das ach so niedliche *cutie* hat gewonnen.

QT
HEY QT
XL / BEGGARS / INDIGO

WIE DER KÖRPER ZERFÄLLT

Kurze Interviews mit fiesen Männern



TEXT: Johannes von Weizsäcker

David Foster Wallace, der sich 2008 das Leben nahm, erzählte seine Geschichten durch ein virtuoses Gemisch von Schreibstilen und Perspektiven, so als habe er alle erdenklichen Wendungen des Lebens, der Welt und der Gedanken gleichzeitig im Blick. Eine Vorstellung, die seine Prosa ebenso brillant wie erdrückend macht. Das Erdrückende mag der Leser als Spiegelung der schweren Depressionen interpretieren, mit denen Wallace kämpfte – wer zu viel ahnt, spürt oder weiß, wird davon gelähmt. Wallaces Jonglieren mit hochkomplexen Wortreihen, Satzteilen und Erzählebenen erzeugte jedoch auch immer wieder Gelächter, selbst in einem Werk wie dem tausendseitigen, zu einem knappen Drittel aus Fußnoten bestehenden dystopischen Roman *Unendlicher Spaß* über Sucht, Umweltverschmutzung und Tennisakademien.

Unendlicher Spaß war für den Theaterregisseur René Braun die erste ausführlichere Begegnung mit Wallace. Stoff für eine Bühnenversion fand er jedoch erst bei der Lektüre der Kurzgeschichtensammlung *Kurze Interviews mit fiesen Männern*, und zwar in Form der Geschichte »Auf dem Totenbett, deine Hand haltend, bittet der Vater des jungen gefeierten Off-Broadway-Stückeschreibers um eine Gefälligkeit«, die er kürzlich unter dem etwas griffigeren Titel des gesamten Geschichtenbands im Theater Aufbau Kreuzberg in Berlin zeigte. Im November ist sie am Hamburger Sprechwerk zu sehen, später soll eine DVD-Version erscheinen.

Wie der Ursprungstitel suggeriert, liegt hier also ein Mann, dem Tode nah, auf einem Bett; in Brauns Inszenierung bewegt sich der Schauspieler Frank Grupe (Foto) aber auch über die Bühne. Der Mann gesteht, was er ein Leben lang verheimlicht hat, nämlich eine tiefe Verachtung, die er seinem Sohn gegenüber seit dessen Geburt empfindet. Bezeichnenderweise las Braun die Geschichte erstmals, als er mit seiner damals schwangeren Freundin im Urlaub war – und erkannte sofort die Bühneneignung. Der Vater interpunktiert seinen Monolog mit unschönen Röchel-, Hust- und sonstigen Körperzerfallsäußerungen, die in Form von Regieanweisungen in korrekter medizinischer Fachsprache erscheinen. In Brauns Bearbeitung werden diese von einer Schauspielerin vorgelesen, hinzu kommt Musik in Form eines Live-Jazz-Schlagzeugs, das nicht illustrativ begleitet, sondern auf eigenständiger Ebene agiert. Am Ende ist nicht mehr klar, wer hier wirklich spricht, der Vater oder der Theater machende Sohn über sich selbst – durch eine Inszenierung des Vaters.

»Deswegen hat mich Wallace interessiert«, sagt Braun. »Er befreit die Erzählerrolle von ihrer Autorität und beginnt damit, wieder ganz pathetische Geschichten zu erzählen.« Tatsächlich denkt man beim Lesen angesichts der in makaberer Wortgewalt gefassten Perspektivenvielfalt eher an postmoderne Ironie als an Pathos, doch das muss kein Widerspruch sein, so Braun: »Getunnelt über postmodernen Zugriff soll eine ganz pure Geschichte freigelegt werden. Das pathetische Moment hat für mich viel mit dem Theater zu tun. Zwischen dem Stück, den Schauspielern, dem Publikum und dem Regisseur, der versucht, seine Autorschaft zu betonen, entsteht an so einem Abend eine gemeinsame Geschichte.«

KURZE INTERVIEWS MIT FIESEN MÄNNERN
SPRECHWERK, HAMBURG
30.10. BIS 02.11.

STRIPCLUBS AUF DEM MARS

Arca

TEXT: Sonja Matuszczyk

Wer Arca in Worte fassen will, muss ihn verstümmeln. Spricht der venezolanische Produzent über sich selbst, hüpft er zwischen zehn verschiedenen Blickwinkeln gleichzeitig hin und her. Hört man seine bisherigen drei EPs, scheint sich mit jedem Wimpernschlag eine neue Stimmung aufzutun. Arca alias Alejandro Ghersi ist, obwohl gerade erst sein Debütalbum *Xen* erscheint, ein *game changer*. Und als Kind des Internets verquickt er seine Einflüsse zu einer Ästhetik, die sich zwischen www-Dystopie und Stripclubs auf dem Mars entfaltet. Arcas Synthesen waren 2013 erstmals Teil einer groß angelegten Präsentation: Im New Yorker Museum MoMA PS1 übersetzte er das Mixtape &&&&& zusammen mit Arbeiten seines Mitbewohners und kreativen Begleiters Jesse Kanda in Filmform. Körper wurden in dieser Ausstellung zu Avataren reduziert und als geschlechtlose Projektionsmassen gezeigt – genau wie in Arcas neuem, von Kanda inszenierten Video zum *Xen*-Track »Thievery«. Der Sound steht in einem überraschenden Kontrast dazu, getragen von fremdartiger Sinnlichkeit. Arca weiß: »Sinnlichkeit ist der Pfad, der uns alle verbindet.«

FKA Twigs, Coverstar aus SPEX N° 354 und *queen of future sex*, sah das auch so und holte sich Arca zur Arbeit an ihrer *EP2* und einigen Stücken ihrer *LP1* ins Studio. Produzentencredits sammelte er außerdem bei Kelela, Mykki Blanco und als Mitarbeiter an Kanye Wests *Yeezus*. Fast fällt es ihm zu leicht, sich in andere Künstler hineinzuversetzen und die Stimmung ihrer Musik zu adaptieren. Arca ist dann mehr Software als Mensch und erinnert an das Computerprogramm Xen, das sich den Namen mit seinem Debütalbum teilt. Rein zufällig, wie er beteuert.

Stattdessen versteht Arca Xen als Kunstfigur, in der sich bestimmte Seiten seines Charakters vereinen: frech, gefährlich, zärtlich, weiblich. Der Einfluss kommt aus seiner eigenen Familie: Die stärksten Figuren unter seinen Verwandten, sagt er stolz, seien immer die Frauen gewesen. Aufgewachsen ist Arca zwischen Caracas und Connecticut. Die Zweisprachigkeit und das Leben zwischen den Ländern trugen zu prägenden Außenseitererfahrungen bei. Auch seine Sexualität, über die er sich vergleichsweise spät klar wurde, machte die Situation nicht einfacher. Arca orientierte sich schließlich an einem anderen Künstler, der selbst oft am Rand des Geschehens stand: »Arthur Russells Musik«, sagt er, »verhalf mir zu meinem Coming-out.«

Was Arca außerdem mit Russell verbindet, ist die Fähigkeit, Genregrenzen bis zur Unkenntlichkeit aufzuweichen. »Kategorisierungen sind super«, sagt er, »denn sobald man sich für eine entscheidet, kann man anfangen, gegen sie anzuarbeiten.« Arcas bisherige Diskografie legt Zeugnis darüber ab: Während sich unter den Tracks der EPs *Stretch 1* und *2* noch klar erkennbare Skelette aus zeitgenössischem Düster-R'n'B und HipHop abzeichneten und auch Arcas menschlich-maschinelle Hybrid-Vocals auf Rap verwiesen, gibt es seit dem programmatisch betitelten &&&&& keine Grenzen mehr. Auf *Xen* fügt Arca nun Breakbeats, Drum'n'Bass, Ambient, dekonstruierten Dubstep und verschwommene Klavierstücke hinzu. Er demonstriert absolute Kontrolle über einen Sound, der so referenzreich und doch eigen ist, dass er ihm bereits den nächsten Großauftrag eingebracht hat: die Produktion der kommenden Björk-Platte.

ARCA
XEN
MUTE / ROUGH TRADE

PANDA OHNE SCHMINKE
Myrkur

TEXT: Kristoffer Cornils

»Ich betrachte mich als Teil der Black-Metal-Community«, sagt Amalie Bruun mit fester Stimme. »Das bedeutet aber nicht, dass ich etwas auf die Worte irgendwelcher Idioten gebe. Sonst würde ich zu gar nichts mehr kommen.« Wie das eben so ist: Die großen Black-Metal-Skandale – Morde, Volksverhetzung, brennende Kirchen – liegen zwei Jahrzehnte zurück, der Szene bleiben nur noch kleinere Aufreger. Als bekannt wurde, dass Relapse Records, einer der größten Player im Metal-Geschäft, eine sich in Anonymität hüllende Frau namens Myrkur unter Vertrag genommen hatte, war das zunächst nicht mal einen dieser kleineren Aufreger wert.

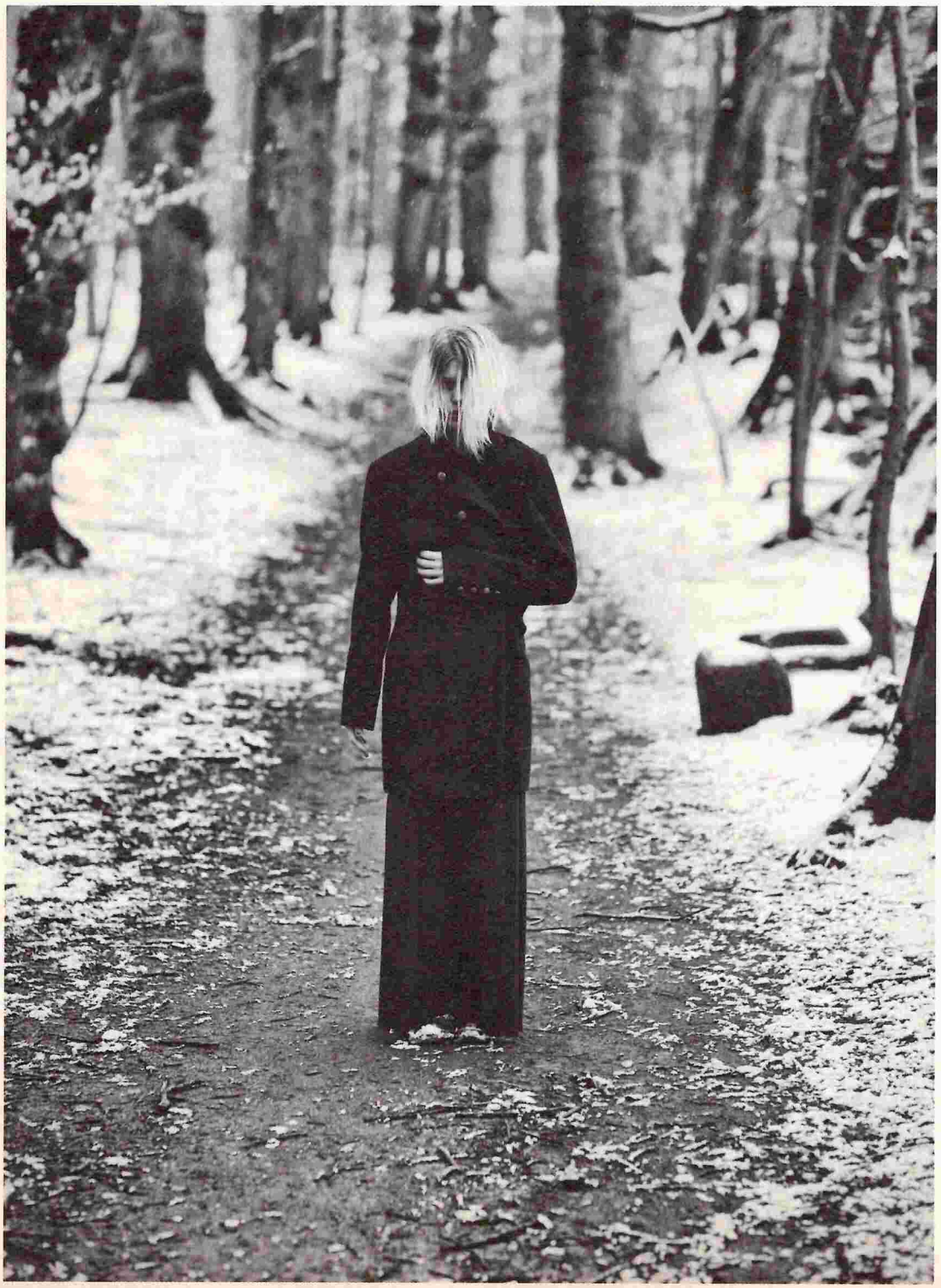
Als aber die Blogosphäre nach zwei Vorabsingles die Person hinter der Musik identifizierte, entwickelte sich ein regelrechter Backlash gegen Myrkur. »Man würde keinen Black Metal von mir erwarten«, räumt Bruun denn auch ein, wenn man sie auf die erheblichen Unterschiede zwischen ihrer jetzigen Musik und ihren früheren Projekten anspricht. Bruun stammt aus Dänemark, ist Mitglied der New Yorker Twee-Pop-Band Ex Cops, hat außerdem in einem Werbespot für Chanel mitgespielt. Die Szene zieht solchen Lebensläufen anscheinend hagere Typen mit gefälschten Patronengürteln, Pandabärenschminke und akuter Pseudonymwut vor. Ist authentischer.

»Die Leute vertrauen eben ihren Ohren nicht und möchten stattdessen etwas über die Menschen hinter der Musik herausfinden«, wischt Bruun die Aufregung um ihre Person beiseite. Trotzdem gibt sie zu, dass ihre Interpretation von Black Metal in einem autobiografischen Nährboden wurzelt. »Seit meiner Kindheit singe ich in Chören und beschäftigte mich mit skandinavischer Folk-Musik. Darauf hat mich meine Mutter gebracht, weil ich mich für nordische Mythologie interessierte.« Die Themen, die Bruun in den sieben Songs ihrer Debüt-EP auf Dänisch, Schwedisch, Norwegisch und Isländisch ausbreitet,

beziehen sich lose auf diese Mythologie, wie sie unter anderem in der isländischen Götter- und Heldensagensammlung *Edda* aus dem 13. Jahrhundert wiedergegeben wird. Bruun versteht sie aber als ebenso persönlich wie abstrakt. »Generell ist nordische Kultur eher auf der dunklen Seite angesiedelt, selbst Kinder- oder Wiegenlieder«, erklärt sie. »Diesen Umstand kombiniere ich mit meiner Leidenschaft für Metal.«

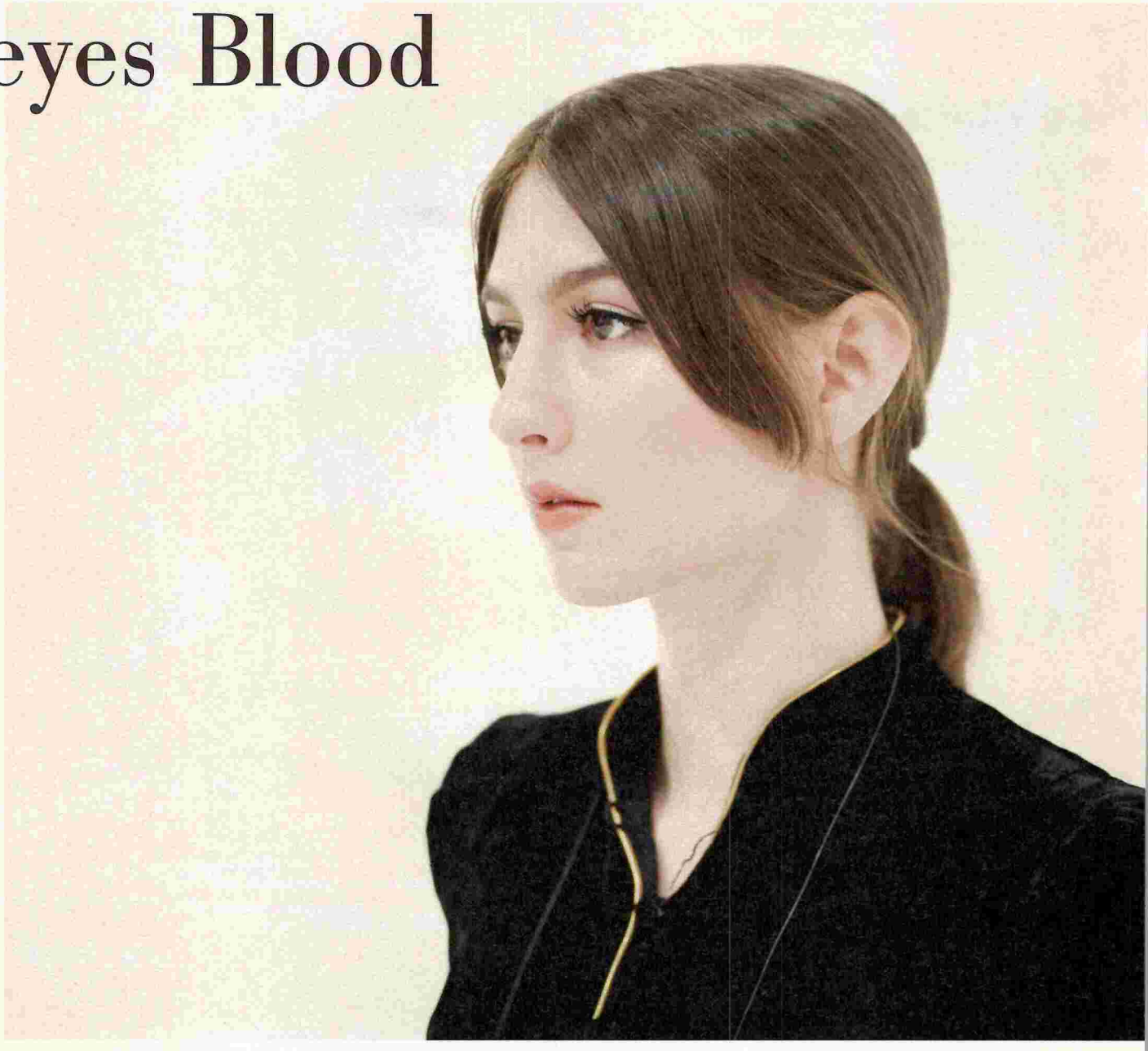
Zusammengefasst wurde all das zu einer EP, die Bruun im Alleingang aufgenommen hat. Myrkur setzt auf den Dualismus von Schönheit und Brutalität, der ihrer Auffassung nach das Wesen von Black Metal ausmacht. Kratzige Lo-Fi-Gitarrenriffs treffen auf wattige Ambient-Passagen. Bruun selbst changiert zwischen Kopfstimme und Kreischen. »Meinen Urschrei habe ich schon als Kind kennengelernt«, sagt die Tochter einer Psychologin. »Das war wohl nur möglich, weil wir abgelegen lebten. Meine Mutter war sehr stolz darauf, dass ich meinen Urschrei selbst entdeckt habe. Andere Eltern würden ihren Kindern vermutlich sagen, dass sie gefälligst ruhig sein sollen.« Bruun lacht. Nicht, dass sie sich davon hätte abhalten lassen. So authentisch ist sie eben doch.

MYRKUR
MYRKUR EP
RELAPSE / ROUGH TRADE



IM REICH DER STIMME

Weyes Blood



TEXT: Thomas Hübener

Musik wie eine warme Decke, die sich in kalter Winternacht um frierende Schultern legt, Trost für verlorene Seelen und einsame Herzen, Rettung fürs Schwefelhölzchenverkaufspersonal. Das sind die USPs der in Brooklyn beheimateten Sängerin Natalie Mering, die der Welt als Weyes Blood nun ihr zweites Album zu Füßen legt. Der Rock'n'Roll-Zersetzer Kurt Cobain fand als erster den Weg in Kinderzimmer und Herz der jungen Natalie und motivierte sie, Gitarre zu spielen. An Wochenenden fuhr sie später nach Philadelphia und mochte sich zwischen zwei Szenen nicht entscheiden: Noise auf der einen und Neo-Psych-Folk auf der anderen Seite. Kleinstauflagen auf CD-Rs und Kassetten mit verspultem Drone folgte ein einjähriges Praktikum beim experimentellen Improv-Kollektiv Jackie-O Motherfucker.

Dann kam das LP-Debüt *The Outside Room* (2011) mit avantgardistischem Mittelalter-Acid-Folk. Wenngleich nicht ganz so Musique-concrète-verliebt wie dort, wird auch auf dem Nachfolger *The Innocents* akustikgitarrenbasierte Folk-Simplizität immer rechtzeitig durch milde bruitistische

Störgeräusche daran gehindert, eine kritische Masse an Schönheit zu überschreiten. Anders als bei den zahlreichen Folkpuristinnen und -puristen, die auch dann noch bartkraulend oder mit naturbelassenem Strickgretelgesicht zwitschernde Vöglein, schneebedeckte Berge und Mythen der Altvorderen besingen würden, wenn die Welt längst nuklear verseucht in Trümmern läge, verschließt sich Merings Musik den urban-industriellen Geräuschen des Hier und Jetzt nicht. Zwischen Ukulele, Klavier und Gitarre zischt und sprudelt es subkutan. Tapeloops werden kunstvoll an genau den richtigen Stellen zum Leiern gebracht. »Ich halte es da mit Baudelaire«, sagt Mering. »Das Seltsame kann banale Schönheit auf ein transzendentes Level heben.«

Transzendenz ist ein Schlüsselwort für Weyes Blood: das, wonach Mering sucht, und außerdem das, was sie kaum mehr findet. »Die Gegenwart ist ein undurchdringliches Dickicht aus Werbung und Informationen«, holt sie aus, »unterlegt mit Berichten über globale Ereignisse und den Alltag berühmter Menschen. Es gibt nichts Erfreuliches, womit man sich identifizieren könnte, außer den Untergang des Abendlandes. Diese Yolo-Kultur finde ich mutig und ganz reizend. Es ist traurig, aber ein gepflegtes Besäufnis gehört zu den letzten transzendenten Ritualen, die es noch gibt.«

All das verarbeitet Mering auf *The Innocents*, ohne dass es durch beliebigen Wichtig-wichtig-Alibiexperimentalismus nervt, öden »Lassen Sie mich durch, ich bin Künstler«-Gestus zur Schau stellt oder die Songs durch wirklichen Noise in Mitleidenschaft zieht. Das Schönste aber ist ihr Gesang: kein rehäugiges Gehauche, Gewisper und Geseufze, das sich in Verletzlichkeit suhlt, sondern echter, modulationsfähiger Gesang, oft in mehreren Spuren übereinandergelegt. So werden Erinnerungen an das große Dreigestirn des reduktionistischen Charismatikerinnenfolk (Vashti Bunyan, Linda Perhacs, Sibylle Baier) geweckt – auch wenn Weyes Blood deren Erdverbundenheit gänzlich abgeht. »Meine *realness* muss ich niemandem beweisen«, sagt sie. »Schon gar nicht, indem ich mir Matsch ins Gesicht schmiere und mich auf Bäumen fotografieren lasse.«

WEYES BLOOD
THE INNOCENTS
MEXICAN SUMMER / ALIVE

CUNT, CUNT, CUNT
Sarah Silverman

TEXT: Sonja Eismann

Was könnte Sarah Silverman als nächstes machen? Fragt man sich, weil der Output der 1970 in New Hampshire geborenen Komikerin, Schauspielerin und Sängerin bereits jetzt so absurd groß ist. Es mangelt ihr nicht an Optionen: Bei *Saturday Night Live*, in *Seinfeld*, *Star Trek* und Quatschfilmen wie *Verrückt nach Mary* oder *School Of Rock* zeigte sie ihr komödiantisches Talent. In *Take This Waltz* bewies sie an der Seite von Michelle Williams auch ein Händchen für Ernsteres. Und dann sind da noch die Eigenproduktionen: Ihr Konzertfilm *Jesus Is Magic* und die Sitcom *The Sarah Silverman Program*. 2008 überraschte Silverman ihren damaligen Freund Jimmy Kimmel in seiner eigenen Talkshow mit einem Video, in dem sie an der Seite von Matt Damon unschuldig lächelnd gestand: »I'm fucking Matt Damon«. Kimmel konterte darauf mit einem »We-Are-The-World«-mäßigen Staraufgebot in seiner Antwortbotschaft »I'm fucking Ben Affleck«. Gäbe es so etwas jemals im deutschen Fernsehen? Und bleibt Silverman überhaupt noch irgendwas anderes außer einem politischen Amt, um ihren Lebenslauf zu komplettieren?

Ja! Was jetzt kommt von der Frau, die viele Feministinnen für die witzigste Person der Welt halten, ist die Spoken-Word-CD *We Are Miracles*, veröffentlicht auf einem Indielabel. Elf Witztracks für Sub Pop. Dass die Platte eigentlich nur die Audiospur eines auch auf DVD erhältlichen HBO-Specials ist, das vor einem handverlesenen Publikum von 39 Leuten in Hollywood aufgenommen wurde, schmälert den Arbeit-an-der-Basis-Eindruck ein wenig. *We Are Miracles* passt aber zur schwer festzunagelnden Mischung aus *geekiness* und Breitwandleinwandglamour von Silverman. Während man also über ihren nächsten Coup rätselt, kommt diese CD und tut,

was die Komikerin immer getan hat: Grenzen übertrampeln und Leuten dabei auf die Füße treten – und ab und zu dorthin, wo es besonders wehtut.

Zum Einstieg gibt es ein paar Porno- und Gangbangwitze. Es folgen müffelnde Vaginen und stinkiger Hundeatem, Masturbationsbeschreibungen und der Tipp, die Situation mit einem lauten »Tadaa!« zu retten, falls man während eines Blowjobs kotzen muss. Der eigene jüdische Background taugt noch immer als Zielscheibe, HIV-positive Afrikaner und Babys machen sich als Tabubruchthema weiterhin gut. Sie wolle ja wirklich gerne ein Baby, sagt Silverman, aber dann eben nicht in zehn Jahren ein zehn Jahre altes Kind. Also denkt sie darüber nach, ein Adoptionsabo für Babys mit tödlichen Krankheiten abzuschließen. Wenn man weiß, dass Silverman, die so lange auf die Ehe scheißt, bis Homosexuelle überall in den USA heiraten dürfen, keine Kinder möchte, aus Angst davor, ihre eigene Depression weiterzuvererben, bleibt einem das Lachen dabei schon mal im Hals stecken.

Ähnlich ist es mit ihren Witzen über Vergewaltigungen, die durch ihre Härte natürlich zu Antivergewaltigungswitzen werden, sich dank des wie auf Abruf loslachenden Publikums aber doch eine gewisse Unheimlichkeit bewahren. Der Grat, auf dem die mit einem breiten Grinsen bewaffnete Silverman zwischen mädchenhafter Harmlosigkeit und diabolischer Verkommenheit changiert, ist denkbar schmal. Hinzu kommt, dass man bei der CD-Version von *We Are Miracles* natürlich den physischen Anteil ihrer Performance vermisst – gerade bei einer Frau, die sowohl auf interessante Weise sexy ist als auch unabschreckende Nahbarkeit verkörpert. Gut möglich, dass Silverman ihrem Publikum manchmal gern in die Fresse hauen würde, wenn es Sprüche wie »Witze über Vergewaltigungen sind Juwelen, weil die Opfer nicht dafür bekannt sind, sich zu beschweren« mit donnerndem Gelächter quittiert.

Diese Ambivalenz ist Silvermans täglich Brot. Der diebische und doch ganz kindliche Spaß an der Unangemessenheit, an der Praxis der Pupsi-Kaka-Transgression, explodiert im letzten Track der CD förmlich. Der heißt zwar »Diva«, aber irgendwann jault Silverman nur noch begeistert: »Cunt, cunt, cunt.«

SARAH SILVERMAN
WE ARE MIRACLES
SUB POP / CARGO

POP KULTUR

»Warum dürfen Polizeibehindis mit Waffen durch die Gegend laufen und ich nicht?«

El-P (Run The Jewels)

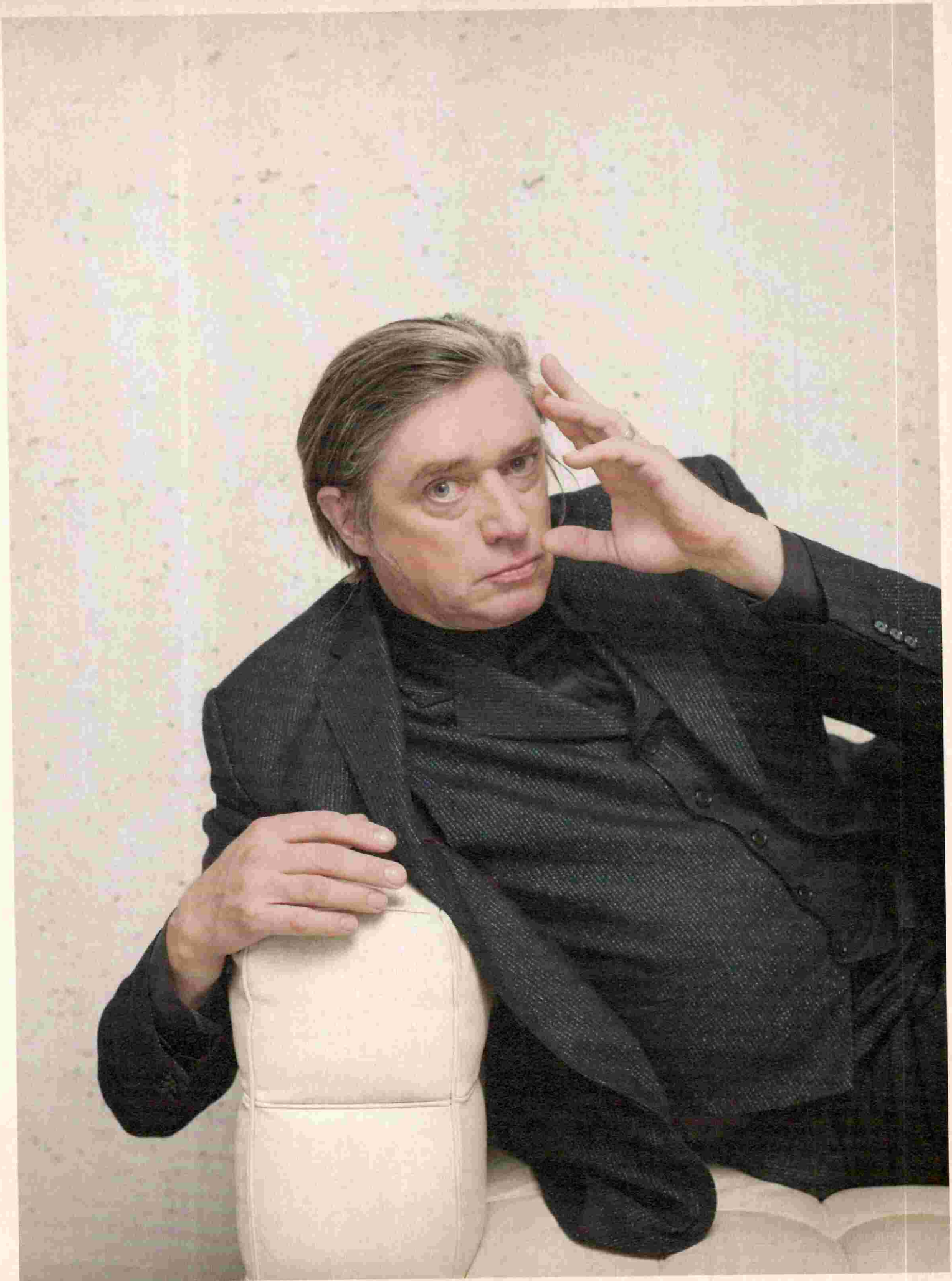
20 Einstürzende Neubauten 28 Run The Jewels 34 Mauerkinder – Wie der Osten das Land verändert 52 Bob Dylan – *The Basement Tapes* 56 TV On The Radio 62 Grouper 66 Wie wir leben wollen N° 4 68 Mouse On Mars 74 Vorspiel für Thurston Moore 104 Kritiken

Einstürzende Neubauten

»Ich kenne nur Pazifisten«

TEXT: Ulrich Gutmair FOTOS: Thomas Meyer

Irgendwo ist immer Krieg, gewaltsame Auseinandersetzungen zwischen Völkern sind das große Kontinuum menschlichen Daseins. Die Einstürzenden Neubauten haben nun die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts vertont, den Ersten Weltkrieg: Auf *Lament* donnert, grollt, seufzt und kracht es auf beklemmende Weise. Ein Gespräch mit Blixa Bargeld über Elektrohämmer, Wachswalzen, senegalesische Scharfschützen und die Auseinandersetzung mit Tod und Zerstörung.



Ausnahmsweise im Würfelsessel statt mit Brüllwürfel – Blixa Bargeld in den Räumlichkeiten der Schirner Zang Foundation

Herr Bargeld, die Premiere der Aufführung von *Lament* wird in Belgien stattfinden, richtig?
Haben Sie den Waschzettel nicht gelesen? *Lament* ist eine Auftragsarbeit für die Region Flandern. Glauben Sie etwa, ich wollte unbedingt eine Platte über den Ersten Weltkrieg machen, oder was? Dieses Dokument da *(zeigt auf die CD)*, dieses flachgepresste Dokument einer Musikaufnahme, die es als Vinyl, Download und CD gibt, ist im Prinzip nur der Niederschlag der Arbeit an einer Performance. Wir sind von der Region Flandern, insbesondere der Stadt Diksmuide, beauftragt worden, eine Performance zu komponieren, die dort zur Uraufführung kommen soll und den Auftakt bildet für ein ganzes Jahr von Events, die an den Beginn des Ersten Weltkriegs erinnern sollen. Wir sind dabei die Ersten. Unter anderem sind auch die Tindersticks dabei, die für ein Museum die Musik komponiert haben.

Diksmuide liegt in Flandern, in der Zone, die im Ersten Weltkrieg radikal verwüstet worden ist. Die dortigen Städte und Dörfer haben sich mal auf der einen, mal der anderen Seite der Front befunden und sind teils so lange beschossen wurden, bis kaum etwas von ihnen übrig war.
Die Landschaft in Flandern ist bis heute enorm gezeichnet vom Ersten Weltkrieg. Da laufen immer noch die Militariasammler mit ihren Metalldetektoren durch den Wald, um irgendwelche Teile zu finden.

Lament bedeutet Klagelied. Der erste von drei Teilen des Titelsongs »Lament« hat einen sehr einfachen Text: »Die Mächtigen lieben den Krieg.« Davon bleiben am Ende die Worte »Macht, Krieg«. Ist *Lament* ein pazifistisches Album?
Ich kenne nur Pazifisten. Ich weiß nicht, was es sonst sein sollte. Eine der ersten Ideen, die ich hatte, war, »Lament« als dreiteiliges Stück mit Stimmen zu machen. Es hat sich dann aber nur der erste Teil zum Stimmenteil ausgewachsen. Grundsätzlich gibt es für ein Lament eine existierende Textform. Im Alten Testament kommen diverse Lamentationen vor. Im klassischen Lament gibt es die Vorwürfe an die Feinde, was natürlich eine Anrufung Gottes ist, das konnte ich so nicht durchführen. Ich hatte zwei wissenschaftliche

Mitarbeiter, mit denen ich das vorbereitet habe, einen Historiker und eine Linguistin und Literaturwissenschaftlerin, die versucht haben, mich mit Material zu versorgen, um ein paar Aspekte zu finden, die Ende 2014 noch nicht komplett von der Erinnerungsmühle zermahlen sind. Unter anderem stießen sie darauf, dass es in Diksmuide einen flämischen Renaissancekomponisten gab, der recht bekannt war und eine Motette mit dem Titel »Pater, Peccavi« geschrieben hat. Vater, ich habe gesündigt – das ist das Bekenntnis, mit dem der Sohn im neutestamentlichen Gleichnis vom verlorenen Sohn zu seinem Vater zurückkehrt – und das traf sich mit dem Quellenmaterial, das hier in Berlin liegt.

Es handelt sich dabei um Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen, die deutsche Forscher aufgenommen haben.
Im Prinzip gibt es kein Tonmaterial aus dem Ersten Weltkrieg. Ganz einfach, weil es keine Tonaufzeichnungsmöglichkeiten gab. Das einzige, was es anscheinend weltweit gibt, sind die hier in Berlin lagernden Wachswalzen, die Thomas Edison für seinen Phonografen entwickelt hatte, mit dem damals die Wissenschaftler die Kriegsgefangenen ausgehorcht haben. Im Vergleich zum Zweiten Weltkrieg wurden Gefangene zwar relativ besser behandelt, aber man muss sich trotzdem darüber im Klaren sein, dass diese Aufnahmen unter Zwang erpresst wurden. Einer der Beispieltexte, die die Wissenschaftler die Gefangenen haben lesen lassen, ist eben genau diese Geschichte: Das Gleichnis vom verlorenen Sohn, in allen erdenklichen Sprachen, die die verschiedenen Völker Europas sprechen. Wahrscheinlich, weil die Bibeltexte in all diesen Sprachen verfügbar waren. Ich konnte mich selbst nicht daran hindern, durch diese offene Tür zu gehen und das zusammenzubringen. Also einmal den in Diksmuide begrabenen Komponisten mit seiner achtstimmigen Motette, die ich mit Jan Tilman Schade für ein Streicheroktett arrangiert und aufs Extremste verlangsamt habe. Und diese Stimmen von den Wachswalzenaufnahmen aus dem Lautarchiv der Humboldt Universität. Das ist vorbildlich digitalisiert, auch die Bögen, die die Wissenschaftler damals ausgefüllt haben, wer was spricht, die Berufe und das Alter der Sprecher und so weiter. Das Problem daran, mit diesem Material zu arbeiten, war nur: Das ist nach audiophilen Kriterien grauenvoll.

Es rauscht.
Rauschen ist noch zu hoch gegriffen. Es knattert und knistert. Es ist nicht möglich, dieses Quellenmaterial nach persönlichen Geschmackskriterien zu beurteilen. Ich kann nicht mit Walzen von Toten arbeiten, die in einer Zwangssituation entstanden sind, und dann sagen: Mir gefällt dieser Sprecher besser als ein anderer Sprecher. Oder: Das knistert mir zu laut. Insofern mussten wir eine Methode finden, um mit diesem Material zu arbeiten, ohne es persönlich zu bewerten. Wir spielen das mit sogenannten Brüllwürfeln, kleinen Lautsprechern, die man in die Hand nehmen kann. Indem wir diese Stimmen freilassen und wieder einfangen, ohne genau zu wissen, was dabei herauskommt. Wenn man sich vor Augen hält, dass *Lament* im konventionellen Sinne kein Album ist, sondern die Arbeit an einer Perfomance, muss man sich das Ganze so vorstellen: Da ist ein Streichoktett, das diese Motette von »Pater, Peccavi« spielt – und der Rest der Neubauten lässt Stimmen frei.

Philip Scheffner hat solche Aufnahmen 2007 in seinem Film …
… *The Halfmoon Files* …

… zum Ausgangspunkt gemacht, genau. Er hat sich vor allem mit Wachswalzen beschäftigt, die in Wünsdorf bei Berlin aufgenommen wurden, wo unter anderem die muslimischen und andere nichtchristliche Kriegsgefangene interniert waren.
Im sogenannten Halbmondlager.

So ist es. Diese Gefangenen wurden für die ethnografischen Studien deutscher Wissenschaftler missbraucht. Sie sollten etwa heimatliche Lieder in ihren Sprachen singen. Aus Wünsdorf gibt es nur einen Sprecher, den man im dritten Teil von »Lament« hört.
Es gibt etliche tausend Aufnahmen. Ich habe zuerst in alle Richtungen geforscht, im Ethnologischen Institut und im Lautarchiv der Humboldt Universität. Ich hätte mir sehr gewünscht, Musikaufnahmen zu finden, die man hätte umsetzen können, weil ich speziell nach musikalischen Vorgaben geforscht habe, mit denen man etwas machen kann. Ich habe unter dem Material der digitalisierten Walzen jedoch nichts gefunden.

Die Band singt auf *Lament* auf Englisch, Deutsch, Flämisch und Französisch.
Es war der Wunsch der Auftraggeber, dass es doch schön wäre, wenn etwas auf Flämisch dabei wäre. Das habe ich natürlich im Hinterkopf behalten. Ich habe flämischen Ausspracheunterricht genommen, aber bis zum Singen bin ich nicht gekommen. Ich rezitiere eigentlich.

»Ich gehöre zur grauen Rasse der Avantgarde-Entertainer, deren mehr oder weniger einziger Vertreter ich bin.«

Das erste Stück von Lament ist ein richtiger Neubauten-Einstieg, es quietscht und kracht.
Das symbolisiert die Kriegsmaschinerie und war inspiriert von den ansteigenden Kriegsausgaben der meisten Nationen bereits vor dem Ersten Weltkrieg. Es bereitete sich bereits alles auf einen Krieg vor. Eine ähnliche Situation wie jetzt, wo plötzlich die Nato stärker werden muss. Manöver werden abgehalten, gleichzeitig wird die Krim annektiert und die Verwerfungslinien Europas werden wieder sichtbar. Das fließt auch alles ein, während man an solchen Sachen arbeitet. Man merkt, dass alles noch genauso vorhanden ist, wie es vor 100 Jahren vorhanden war. Das legt eine zweite Ebene darüber. In unserer Performance gibt es »The Willy-Nicky Telegrams«.

Die auf der telegrafischen Korrespondenz zwischen Kaiser Wilhelm II. und seinem Schwager, Zar Nikolaus II., basieren.
Heute könnte es »The Angie-Vladi-Mails« heißen.

Der Erste Weltkrieg war auch ein Klangereignis. Der gewaltige Lärm, der vor allem durch die riesigen Kanonen verursacht

wurde, ist vielfach beschrieben worden. Der Medientheoretiker Lex Wouterloot hat die These aufgestellt, dass man die Artillerie – weil sie selten trifft, aber ihr Lärm einen dermaßen erschreckenden Effekt hat – vor allem als psychologische Waffe verstehen muss. Die Kanone ist ein Terrorinstrument.
Das kann sein. Ich glaube aber nicht, dass es so gedacht war. Ich bin allerdings auch kein Waffenexperte, und ich hoffe, ich mutiere auch nicht zu einem Experten für den Ersten Weltkrieg. Die Arbeit an diesem Material hat bedeutet, sich in diesen Themenkomplex zu versenken. Nachdem ich diese Vorarbeit gemacht hatte und wir ins Studio gegangen sind, wollte ich das Ganze schon nach einer Woche aufgeben. Denn es wurde deutlich, dass ich kein ausbalanciertes Ergebnis bekomme, ohne mich tief emotional da hineinzubegeben. Und ich wollte mich da nicht hineinbegeben. Ich wollte mich nicht monatelang mit dem Tod beschäftigen. Ich weiß nicht, wie das anderen Sängern geht, aber über Tod zu singen, bedeutet immer auch, über den eigenen Tod zu singen. Da wollte ich nicht hin, habe aber dann doch weitergemacht und bin letztendlich immer tiefer eingestiegen, wodurch es immer schwieriger wurde. Ohne so ein Stück zu schreiben wie »How Did I Die?« wäre es gekippt, es hätte keinen Sinn ergeben.

Am Anfang ist in diesem Stück die Erzählstimme eines Soldaten zu hören, der sich fragt, wie er gestorben ist. Am Ende aber heißt es: »We didn't die / We're just singing a different song.«
Ein Stück wie »Der 1. Weltkrieg. Percussion Version« ist eine rein mathematische Komposition. Das ist ein bisschen der Versuch, etwas von sich fernzuhalten, um nicht direkt damit zu tun zu haben. Aber nur das zu machen, wäre etwas dünn geworden. Es musste auch noch in die Tiefe gehen.

In »Der 1. Weltkrieg. Percussion Version« werden einzelne Länder durch Plastikrohre repräsentiert, die Länge des Stücks steht für die Kriegsdauer, jeder Taktschlag für einen Tag. Das ist tatsächlich ziemlich abstrakt. Ich habe zur Vorbereitung noch mal Ihr erstes Album *Kollaps* gehört und mich daraufhin gefragt, ob die Einstürzenden Neubauten nicht von Anfang an eine Band waren, die den Lärm des Kriegs und das Zusammenstürzen von Häusern thematisiert hat.
Ich habe den letzten Teil nicht verstanden: Der Sound einstürzender Häuser?

Einstürzende Neubauten ist der Bandname, und der Krach, den man auf *Kollaps* hört, mit den Presslufthämmern und Bohrmaschinen …
(entschieden) Es gibt keinen Presslufthammer, gab es nie: Es gab Elektrohämmer, ein größeres Heimwerkergerät. Presslufthammer ist ein ganz anderer Aufwand, so einen Kompressor kannst du nicht einfach ins Studio stellen.

Ich formuliere es um: Der Krach auf *Kollaps* ist durchaus aggressiv und vehement, mit dem Sound von Elektrohämmern und Bohrmaschinen.
Stücke wie »Sensucht«, wo jemand zwei Akkorde auf dem elektrischen Piano spielt und dazu »Sehnsucht« singt, sind aggressiv?

»Sehnsucht« ist nicht aggressiv, nein.
Gut, dann wollen wir das festhalten. Es heißt immer: Früher war das alles so lärmig, heute nicht mehr. Stimmt ja gar nicht, es war immer beides vorhanden.

Auf *Kollaps* gibt es auch sehr schöne, ruhige Stücke. Trotzdem wiederhole ich meine Frage noch einmal und schränke sie ein: Es gibt einige Stücke auf *Kollaps* – etwa »Kollaps«, »Steh auf Berlin« oder »Hören mit Schmerzen« –, die sehr laut und aggressiv sind. Die Neubauten gründeten sich 1980, das Album erschien 1981. In Berlin war damals überall noch der Zweite Weltkrieg spürbar. Reflektierte Ihre damalige Musik diesen Krieg?
Kann ich schwer beurteilen. Ich kann nur sagen, dass in Westberlin der Kalte Krieg präsenter war als in Städten in Westdeutschland. Da sich die Lebenssituation immer in diesen Aufnahmen bemerkbar macht, nehme ich an, dass da auch irgendetwas seinen Weg gefunden hat. Aber in welcher Form, das kann ich nicht sagen. Es war jedenfalls nicht meine Überlegung.

Lemmy von Motörhead hat einmal gesagt: »Die Musik, die wir machen, ist Musik zum Zeitalter der Massenvernichtung.« Wenn man eine Musik wie die Ihre hört, könnte man sich vorstellen, dass sie auch ein Ausdruck davon ist.
Klingt erst mal ziemlich geschmacklos.

Lemmy rennt auch mit einem Eisernen Kreuz und SS-Uniformjacke durch die Gegend. Um guten Geschmack geht es da nicht. Ich finde es nicht so absurd.
Wenn das für ihn so ist, gut. Aber Sie haben ja gesagt, das könnte man bei den Neubauten auch so sehen.

Es war eher eine Frage, die ich mir gestellt habe.
Der einzige Krieg, an dem ich in meiner Lebenszeit teilgenommen habe, ist der Kalte Krieg. Und ich hoffe nicht, dass ich in meinem Leben noch an einem anderen Krieg teilnehmen muss. Der Kalte Krieg war sehr präsent in Berlin, und das hieß dann simpel: Wenn ein Flugzeug mal länger brummte, als du erwartet hast, hast du schon mit dem Gedanken gespielt, dass das jetzt was zu bedeuten hätte. In Westberlin hast du DDR-Fernsehen mit einem Kleiderbügel als Antenne empfangen können, und Westfernsehen war dann schon schwieriger.

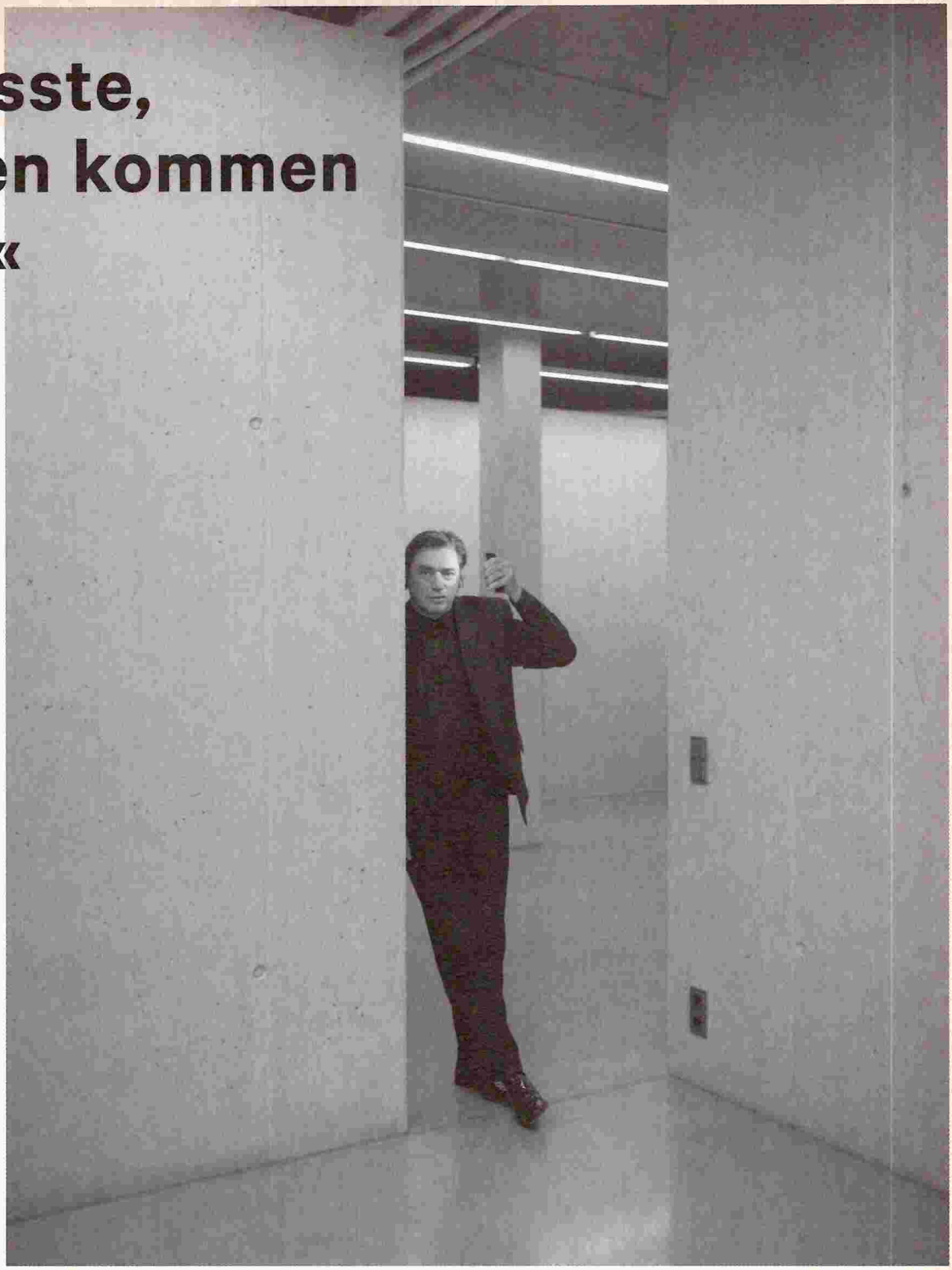
Throbbing Gristle, die ein paar Jahre vor Ihnen auch schon mit Lärm, wenn auch anderem Lärm gearbeitet haben, haben sich mit der Idee von Sound als Waffe beschäftigt.
Es wird heute bei der Entstehungsgeschichte von Industrial übersehen, dass die grundsätzliche Manifestation dabei war, dass es niemals an irgendeinem Punkt darum ging, jemandem zu gefallen! Da würde man bei den Sachen, die heute unter Industrial apostrophiert werden, Nine Inch Nails zum Beispiel, niemals darauf kommen. Aber die Grundmetapher der ganzen Angelegenheit war, dass es nicht darum ging, zu unterhalten oder zu gefallen.

Der Anfang dieses Dokuments namens *Lament* …
Dokument gefällt mir gut.

Das haben Sie vorhin so gesagt.
Wir reden über die CD nur noch als Dokument, das ist doch schön.

Am Anfang des Dokuments macht jedenfalls der Leviathan Krach. Nachher wird das Album sehr viel ruhiger, viel Stimme ist zu hören, es ist vielschichtig, auch traurig und anregend. Ich habe mich aber gefragt, ob dieser sehr ruhige, melancholische Ton, der vorherrscht, dem realen Lärm und dem Terror des Kriegs angemessen ist.
Mein Ausgangspunkt war: Ich will jede Form von bellizistischem

»Ich wusste, die Toten kommen zurück.«



Getöse vermeiden. Das war das erste, was ich im Studio gesagt habe. Es gibt diesen schönen Satz von Tom Waits: »I like beautiful melodies telling me terrible things.«

Eine weitere Verbindung von Krieg und Musik stellen die Harlem Hellfighters her, von denen Sie ebenfalls zwei Stücke aufgenommen haben. War das der ursprüngliche Name der Band? Die Mitglieder dieser afroamerikanischen Band hatten zusammen in Europa gekämpft und Musik gemacht.

Die Harlem Hellfighters Band war sozusagen die Militärband des 369. Infanterieregiments, der Harlem Hellfighters. Einige der Hellfighters hatten mit Cab Calloway gespielt. Es war eine Proto-Jazzband, bevor sich der Begriff Jazz etabliert hatte. Der herrschende Begriff war Ragtime. Ihr Bandleader James Reese Europe, das hat mir vorher ein anderer Interviewer erzählt, ist 1919 vom Schlagzeuger erstochen worden. Das Faszinierende ist, sie sind in Zeiten der Rassentrennung in den USA rekrutiert worden. Es gab immense Proteste dagegen, und die Amerikaner haben sich da herauslaviert, indem sie die schwarzen Soldaten nach Frankreich verschifft und den Franzosen unterstellt haben. Sie müssen einen großen Anteil daran gehabt haben, dass es in Frankreich dann diesen großen *jazz craze* gab. Es gibt sehr schöne Fotos von ihnen mit zerschossenen Instrumenten, eine Tuba mit Einschusslöchern. Die müssen diese Stücke damals schon entwickelt und gespielt, und dann nach dem Krieg aufgenommen haben. Bei »On Patrol In No Man's Land« ist der ganze Lärm des Krieges in den Text mit eingeflochten. Das ist

wie ein Zwiegespräch zwischen dem Schlagzeuger und dem Sänger, der Schlagzeuger illustriert alles, was der Sänger singt: Wenn es heißt, »There is a German Minenwerfer«, dann spielt der Schlagzeuger ein lautes Bummbummbummbumm. Sie waren übrigens die ersten, die den Rhein überschritten haben. Sie waren bei den Deutschen gefürchtet, weil keiner von ihnen jemals in Gefangenschaft geraten ist.

Sie wollten keinen zurücklassen.

Die Deutschen sagten, so ist es überliefert: »They smile, while they kill.« Sie hatten große Angst vor denen.

Später hat die rechte Propaganda sich das zunutze gemacht, um vor den »Untermenschen«, den »Primitiven« zu warnen, die damals über den Rhein marschiert waren.

Sehr gefürchtet waren auch die senegalesischen Scharfschützen, die in der Lage waren, zwei Stunden lang regungslos dazuliegen und dann plötzlich abzudrücken. Ich entwickle mich wirklich langsam zum Experten. Es ist natürlich witzlos eine Platte zu machen, die rein didaktisch funktioniert, darum ging es mir überhaupt nicht. Ich gehöre zur grauen Rasse der Avantgarde-Entertainer, deren mehr oder weniger einziger Vertreter ich bin. Ich will immer etwas

machen, das in irgendeiner Form Entertainment ist. Ich finde nichts schlimmer, als etwas Langweiliges in die Welt zu setzen. Man soll sich davon angezogen fühlen und sagen: Das war eine gewinnbringende Zeit, die ich mit dieser Musik verbracht habe. Ich möchte hier nicht rüberkommen, als wüsste ich alles, wie SPEX mal geschrieben hat. So ist das nicht. Ich habe mich mit diesen Sachen notgedrungen beschäftigen müssen und mir meine Ecken, Nischen und *pockets* gesucht von Sachen, von denen ich dachte, die könnten interessant werden.

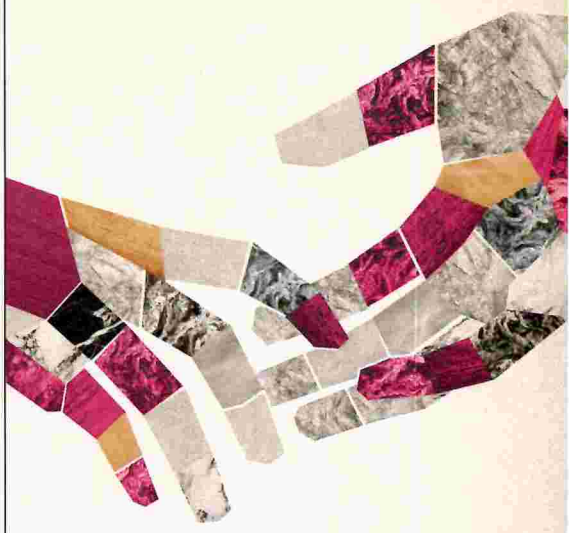
Dabei sind Sie auch vor Anachronismus nicht zurückgeschreckt, wie der Historiker das nennt: Sie haben »Sag mir wo die Blumen sind« von 1955 aufgenommen.
Ich sage ja, der Erste und der Zweite Weltkrieg gehören gewissermaßen zusammen, insofern passt das. Ich trage dazu auf der Bühne die postmoderne Papierkopie von Marlene Dietrichs berühmtem Schwanendaunenmantel. Der hängt in Berlin im Filmmuseum. Meine Oma wurde 1901 geboren, genau wie Marlene Dietrich, sie haben beide als 13-Jährige den Ersten Weltkrieg erlebt. Marlene Dietrich hat beide Weltkriege mitgemacht. Wenn man ihr eins nicht vorwerfen kann, dann dass sie nicht genug Antifaschismus an den Tag gelegt hätte. Insofern passt diese Kombination gut. Pete Seeger, der das Stück geschrieben hat, ist einen Tag, nachdem wir angefangen haben uns damit zu beschäftigen, gestorben. Seegers Musik wurde nach seiner Vorladung vor das Komitee gegen unamerikanische Umtriebe im Radio nicht mehr gespielt. Er ist einer der bedeutendsten Liedschreiber der vergangenen 100 Jahre. Lieder bringen immer andere Lieder hervor. Die große Weiterentwicklung ist dabei, dass Max Colpet, Drehbuchautor für Billy Wilder, in den USA eine deutsche Version mit zwei weiteren Strophen geschrieben hat und Pete Seeger, der Deutsch sprach, sagte: »Das ist viel besser als die englische Fassung.« Und wissen Sie, wer das Stück für Marlene Dietrich arrangiert hat?

Nein.
Burt Bacharach! Er kam auf eine grandiose Idee: Statt es, wie bei Seeger, in C-Dur durchlaufen zu lassen – das Stück hat ja eine Kreisstruktur –, läuft es bei Bacharach in jeder Strophe einen Halbton hoch, C, Cis, D. Und dann läuft es wieder runter, bis es wieder bei C angekommen ist. Das ist genial als Arrangement. Auf diese ganze Geschichte beziehen wir uns dabei. Es wurde aber erst möglich, indem man etwas Neubautenesques damit machte.

Sie haben vorhin gesagt, es war wichtig, dass das Projekt nicht mit dem Tod endet, sondern mit der Zeile »We didn't die«.
Es war mir klar, dass die Performance nicht so enden darf. Irgendwann bin ich zufällig auf ein paar andere Akkorde gestoßen, mir wurde klar: Das ist das, was danach kommen muss. Ich wusste, die Toten kommen zurück, nicht als Zombies, sondern: »How did I die? Or didn't I die at all?« Vielleicht sind sie gar nicht gestorben. Das ist natürlich eine utopische, umgedrehte Version. Es gibt ein historisches Vorbild, ein weiteres Beispiel dafür, dass ein Song einen anderen hervorbringt. Kurt Tucholsky hat ein Stück geschrieben, das er Erich Ludendorff gewidmet hat. Es heißt »Die rote Melodie«. Ein Kabarettsänger singt den ganzen Horror des Ersten Weltkriegs durch. Aber da kommen die Toten zurück. Und zwar, um sich Ludendorff zu schnappen!

EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN
LAMENT
BMG RIGHTS / ROUGH TRADE

ELECTRONIC BEATS FESTIVAL

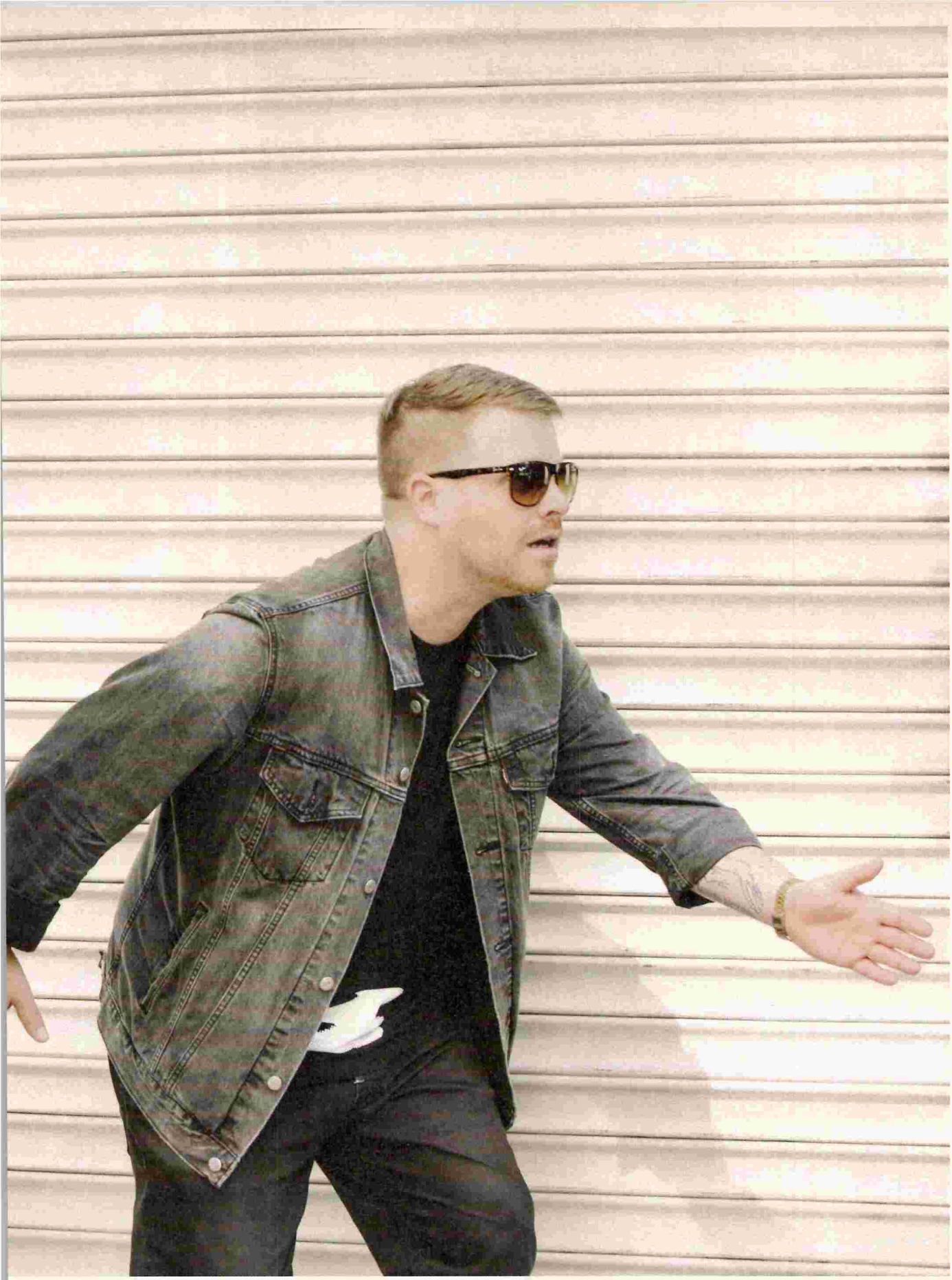


21.11.2014
LEIPZIG
TÄUBCHENTHAL
WARPAINT
WILD BEASTS
ASBJØRN
SHURA

ELECTRONICBEATS.NET
#ELECTRONICBEATS

electronic beats
spex
intro

Run The Jewels



Kopf, Stein, Pflaster

Die Rapper Killer Mike und El-P sind politisch denkende Bürger, unterschiedlich erfolgreiche Kleinunternehmer und für jeden dreckigen Witz zu haben. Als Run The Jewels lieferten sie letztes Jahr ein denkwürdiges Statement des *trash talk* ab. Seine Unverschämtheit wurde nur von seiner unverschämten Schlagfertigkeit überboten. Jetzt legen sie eine Platte für düstere Zeiten nach, die an den *real talk* ihrer Solokarrieren erinnert. Ohne die Kraft einer humorvollen Punchline zu vergessen. Eine Zusammenführung.

TEXT: Dennis Pohl & Daniel Gerhardt
FOTOS: Joyce Kim

Es gibt nicht viele Musiker, die genau so sind, wie ihre besten Stücke klingen, aber El-P ist einer von ihnen. Der 1975 als Jaime Meline geborene Rapper und Produzent aus Brooklyn ist ebenso Leitfigur wie Ausnahmeerscheinung im HipHop der Ostküste. Seine Errungenschaften und sein Einfluss sind über jeden Zweifel erhaben, der Umgang mit ihm soll jedoch schwierig sein. Als Teil von Company Flow veröffentlichte El-P 1997 *Funcrusher Plus*, das erste Album des Trios für das damals tonangebende HipHop-Label Rawkus. Es sollte das einzige bleiben: Die Gruppe zerrieb sich danach in einem Streit mit der Plattenfirma. Auf El-Ps Solodebüt hieß es fünf Jahre später: »Signed to Rawkus? / I'd rather be mouth-fucked by Nazis unconscious.«

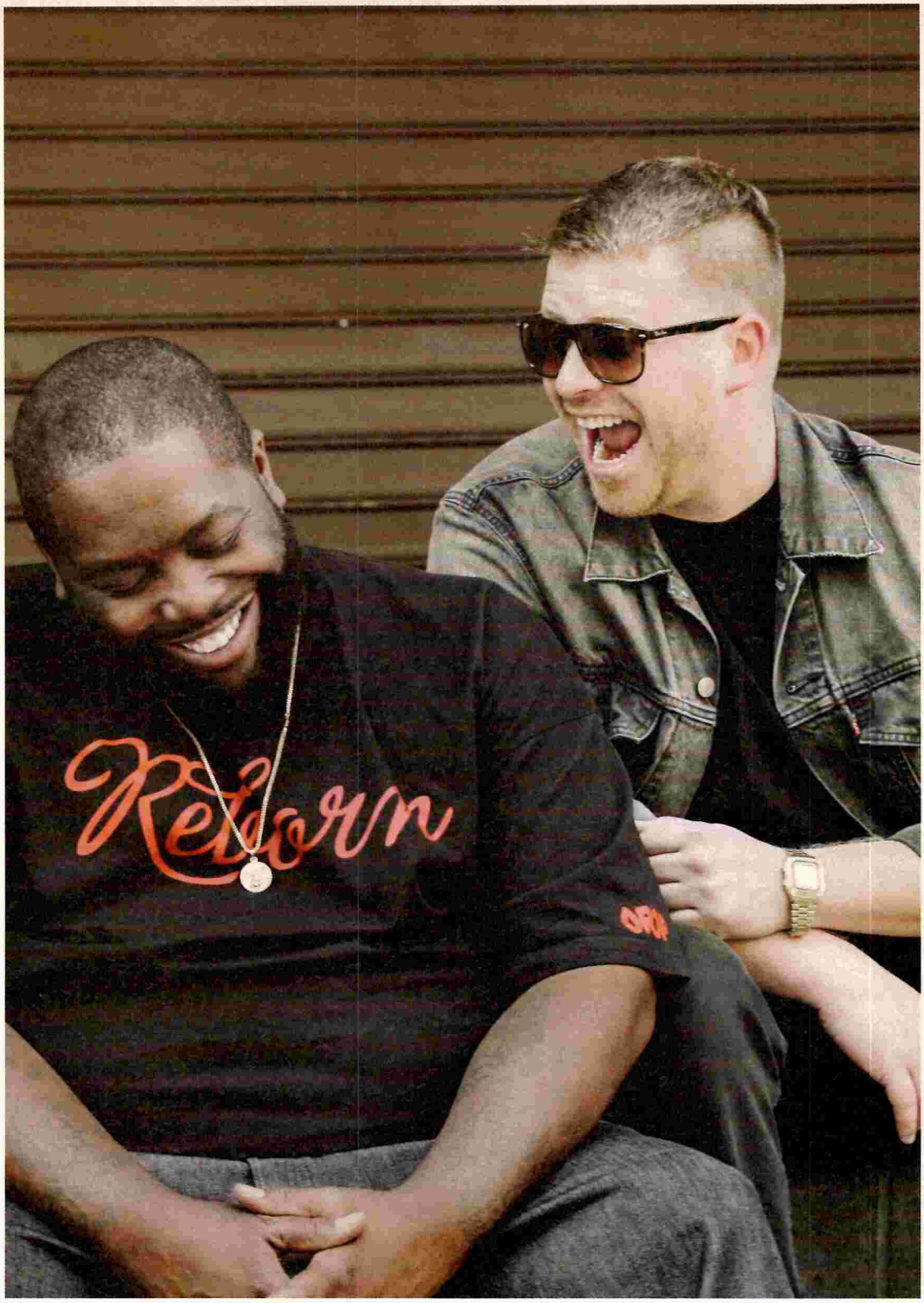
Gestandene Rapper, sagt man noch heute, hatten früher Angst vor dem einschüchternden Sohn eines Jazzpianisten. *Fantastic Damage*, das Album mit der »mouth-fuck«-Zeile, markierte zugleich das Labelchef-Debüt von El-P. Es erschien bei seiner eigenen Plattenfirma Definitive Jux, die sich auf düsteren, pessimistischen, oft schwer verkäuflichen HipHop spezialisierte und Künstlern wie Aesop Rock, Cannibal Ox und RJD2, die in der ersten Hälfte der Nullerjahre das Erscheinungsbild der alternativen Rapmusik prägten, eine Plattform gab. El-P selbst veröffentlichte seine Soloalben im Fünfjahrestakt. Alle drei klingen nach Kraftakt und kurzer Leitung, offenbaren niedrige Bullshit-Toleranzgrenzen und gehören mit ihren polizeistaatlichen, verschwörungstheoretischen Gedankenspielen zu den dichtesten Dokumenten der New Yorker Post-9/11-Paranoia. »Ich bin ein ernster, erbitterter Typ«, sagt El-P. »Wenn ich meine Soloalben mache, fühle ich mich wie ein Verrückter, der allein in seiner Waldhütte sitzt – und vor mir liegt eine geladene Knarre auf dem Tisch.«

2008 ging dann alles den Bach runter. El-Ps bester Freund und regelmäßiger Kollaborateur Camu Tao starb an Krebs. Def Jux stellte Schritt für Schritt den Betrieb ein. Der unversöhnliche Stil seiner ehemaligen Zugpferde wurde von einem Rap-Zeitgeist einkassiert, der sich zusehends Richtung Hedonismus orientierte. Seit sechs Jahren hat das Label keine Platte mehr veröffentlicht. Gleichzeitig vollzog sich ein gesellschaftlicher Klimawandel, vor dem El-P schon während der Clinton-Präsidentschaft gewarnt hatte. Bürgerrechte wurden ausgehebelt, die Polizei zum zweiten Militär hochgerüstet. Der *Patriot Act* offenbarte sein wahres Gesicht, und El-P setzte ihm sein grimmiges drittes Soloalbum *Cancer 4 Cure* entgegen. Noch während er an der Platte arbeitete, klingelte sein Telefon. Killer Mike am Apparat.

Es gibt nicht viele Musiker, die genau so aussehen, wie ihre besten Stücke klingen, aber Killer Mike ist einer von ihnen. Der 1975 als Michael Render geborene Rapper aus Atlanta ist eine imposante Erscheinung: groß, fett und großmäulig. Er ist ebenso Brandredner wie Autoritätsperson. Dabei beginnt die Karriere von Killer Mike als Wingman: Mit Gastauftritten bei Outkast hält er den Laden am Laufen, während er um die Jahrtausendwende in ersten eigenen Tracks den gesellschaftsbewussten Realo-Rap präzisiert, für den er heute steht wie kein zweiter MC. Killer Mike kann politische und soziologische Sachverhalte auf unterhaltsame drei Minuten zusammenstauchen, ohne sie ihrer Komplexität zu berauben. Ein Song über den Tod von Ronald Reagan klingt bei ihm wie der beste Film, den Roland Emmerich nie gedreht hat.

Killer Mike wuchs als Sohn eines Polizisten in Adamsville auf, einem sogenannten Problembezirk von Atlanta. Ende der Achtziger hatten Crack und Koks das Viertel fest im Griff. Um ihn von der Straße fernzuhalten, schickten Mikes Großeltern ihr Enkelkind bei jeder Gelegenheit in die Kirche. Dort fand Killer Mike zwar nicht zu Gott, entwickelte aber Familiensinn und Lokalpatriotismus. Mit Frau und vier Kindern lebt er heute im Süden Atlantas, dort betreibt er einen Barbershop mit 19 Angestellten. Wenn Killer Mike im Stripclub sitzt, hat er eine Tageszeitung auf dem Schoß liegen. Wenn er Fernsehinterviews gibt und Leitartikel über die Themen des schwarzen Amerikas schreibt, beweist er sich als Wortführer von Vernunft und gesundem Menschenverstand. Kein Rapper hat sich eloquenter und emphatischer zu Ferguson, Missouri geäußert als er.

Ein Star ist Killer Mike trotzdem nicht, und das lag jahrelang daran, dass die Beats, auf denen er rappte, seiner Wortgewalt nichts



Reichlich Clowns gefrühstückt: Killer Mike (l.) und El-P

entgegensetzen konnten. Alben und Mixtapes blieben uneingelöste Versprechen. Meistens waren sie zu lang und lasch produziert. Mit einem *mission statement* wie dem 2006er Stück *That's Life* schaltete Killer Mike konservativen Rap-Pessimisten ebenso das Licht aus wie Oprah Winfrey, Bill Cosby, Martha Stewart und diversen Präsidenten, die sich nicht um die Unterprivilegierten in Amerika scheren. Das aufgeblähte Doppelalbum, das diesen Track enthielt, holte ihn mit durchschnittlichen Beats und längst vergessenen Gastrappern aber gleich wieder zurück auf den Boden. 2011 hatte Killer Mike genug davon. Er griff zum Telefon und wählte eine New Yorker Nummer. El-P am Apparat.

Es hat schon ein paar komische Paare im HipHop gegeben, DJ Jazzy Jeff und »Fresh Prince« Will Smith, Kris Kross, die Insane Clown Posse oder MF Doom und wen auch immer er gerade an seiner Seite hat. Dass man Killer Mike und El-P drei Jahre nach ihren ersten Telefonkontakten zusammen am Apparat haben würde, war trotzdem nicht abzusehen. El-P produzierte zunächst *R.A.P. Music*, das 2012er Soloalbum, mit dem Killer Mike endlich die Befürchtung beerdigte, sein Talent niemals auf eine unumstößliche LP-Länge übertragen zu können. Anschließend gründeten beide Run The Jewels und beschlossen, den Spaß ihres Lebens zu haben. Ihr gratis veröffentlichtes Debüt erteilte denkwürdige Rap-Lektionen. Vor

allem El-P hatte man nie zuvor so befreit gehört. »Es gibt hier nichts mehr zu beweisen«, sagt er heute. »Jeder weiß, dass wir verdammt gute Rapper sind.«

Trotzdem erfahren die Karrieren beider MCs momentan späte Aufschwünge. Run The Jewels sind näher dran am Mainstreamdurchbruch, als es Killer Mike und El-P solo je wären. Könnte daran liegen, dass sie nichts erzwingen wollen: Die beiden sitzen einfach im Studio, rauchen Weed, reißen Witze und folgen den Impulsen, die ihnen dabei begegnen. Im HipHop ist diese Arbeitsweise regelrecht revolutionär. Oft befinden sich Rapper, die auf demselben Track vertreten sind, während der Aufnahme nicht mal an derselben US-Küste. Etwas anderes würden schon ihre Egos meistens verbieten. Run The Jewels funktioniert anders, als echte Kollaboration. Obwohl Killer Mike und El-P in bester Battle-Rap-Tradition vom Leder ziehen, geht es nie darum, einander auszustechen. Die Rezeption von Kanye Wests und Jay-Zs *Watch The Throne* stand im Zeichen der Frage, wer nun der bessere Rapper sei. Run The Jewels nimmt man als Einheit wahr. Selbst von Hautfarbe spricht niemand mehr.

Als letzter Spielverderber kommt deshalb nur noch die Realität in Frage. Amerika befindet sich im Krieg mit dem IS und Ebola. Wo Polizisten unbewaffnete Teenager erschießen, befindet sich das Land auch im Krieg mit sich selbst. Die Kluft zwischen Konservativen und Liberalen scheint größer denn je, die Nachrichtensender mit ihren 24/7-Agendas haben den Bürgern das unreflektierte Schubladendenken erfolgreich eingeimpft. Selbst der schwarze Präsident im Weißen Haus stellt sich als immer größere Enttäuschung heraus.

Crowdfunding-Kampagne, die Geld für *Meow The Jewels* sammelt, ein *RTJ2*-Remixalbum, das nur aus Katzenlauten bestehen soll. In solchen Aktionen äußert sich nicht nur der Stoner-Humor von Run The Jewels. Sie funktionieren auch als Kommentar zum Anspruchsdenken vieler Crowdfunding-Projekte und der Tonträgerindustriemasche, Produkte durch nutzlose Dreingaben zu überteuerten Sammlerausgaben aufzublasen.

Run The Jewels haben bereits angekündigt, den Erlös der *Meow-The-Jewels*-Kampagne (bis Redaktionsschluss knapp 40.000 Dollar) an eine Stiftung zu spenden, die sich für Opfer von Polizeigewalt einsetzt. Hier wird ihr *trash talk* zum *real talk*, die bekiffte Albernheit zur politischen Positionierung. Trotzdem rufen Run The Jewels einem immer wieder ins Gedächtnis, dass sie nicht zum Vorbild einer liberalen Seifenblasenrevolutionsideologie taugen. Kaum ein Twitter-Account ist weniger pc als der von El-P. Kein Rapper vereint mehr Widersprüche auf sich als Killer Mike, der Familienvater, Sozialarbeiter, Weicheiverachter und Tittenbarbesucher, bei dem eine NRA-zertifizierte Knarre in der Nachttischschublade liegt.

All das passt nicht zusammen, aber es bringt Stimmung in die Telefonleitung. »Wenn es in New York erlaubt wäre, würde ich mir auch eine Waffe kaufen«, sagt El-P. »Warum dürfen nicht besonders gut ausgebildete Polizeibehindis mit Waffen durch die Gegend laufen und ich nicht?« Killer Mike schlägt in die gleiche Kerbe: »Das Argument der besonderen Ausbildung erübrigt sich mit Blick auf die jüngsten Ereignisse. Allein in den letzten zwei Monaten haben

»Schwarz zu sein bedeutet in den USA noch immer, unfrei zu sein.«

Killer Mike

Glaubt man Killer Mike, haben sich die Lebensbedingungen der afroamerikanischen Bevölkerung unter Barack Obama nicht verbessert. »Die persönliche Freiheit war das Fundament dieses Landes«, sagt er, »aber man hat sie längst zu Tode beschnitten. Schwarz zu sein bedeutet in den USA noch immer, unfrei zu sein.«

Die Gegenwart verlangt also keine weitere Spaßplatte von Run The Jewels. Sie braucht den Ton der Soloalben von Killer Mike und El-P, die die Zeichen der Zeit natürlich erkannt haben. *RTJ2* ist ein dunkleres Album als sein Vorgänger, kein reiner Schaumschläger mehr, außerdem schroffer produziert. Der Vorabsong *Oh My Darling Don't Cry* erinnert mit zerhackstückeltem Stimmenwirrwarr an Shabazz Palaces und erlaubt sich auch deren abrupte Richtungswechsel, erweitert die Klangsprache des Duos aus Seattle aber um grellere Soundeffekte. El-P und Killer Mike verlesen dazu ein Gesetzbuch der Straße: Es kleben immer genügend Dreck und dreckiger Humor an ihrem Sendungsbewusstsein, um sich von Conscious-Rap-Naivität und Weltverbesserei abzugrenzen. »Es geht auf der Platte um wichtige Dinge, die uns sehr am Herzen liegen«, sagt Mike. »Wir verbergen das aber hinter Blödsinn und Ignoranz, weil man die Leute damit einfach besser erreicht.«

Paradebeispiel dieser Herangehensweise sind die verschiedenen Erscheinungsformen von *RTJ2*. Neben abermaligem Gratis-Download und klassischer Vinyl-Version ist die Platte auch in zahlreichen absurden, absurd teuren Sondereditionen erhältlich. Für 25.000 Dollar kann man Run The Jewels als Aufpasser an die Seite eines Schulkindes buchen, für 100.000 spürt das Duo den Erzfeind des Käufers auf und macht ihn zur Schnecke. Außerdem läuft eine Polizisten sechs oder sieben arme Schweine grundlos über den Haufen geschossen. Ich besitze eine Waffe, weil ich der Regierung misstraue.«

So landet man von Katzengeräuschen schnell bei bisher unangetasteten amerikanischen Grundrechten und muss einsehen, dass die Thematik zu komplex ist für 30 Minuten Interviewzeit. Wie sollen mehr Waffen auf beiden Seiten zur Entspannung des Verhältnisses zwischen Bürgern und Polizei beitragen? Was ist mit den Amokläufen auf Highschool- und College-Geländen, die sich nirgendwo häufiger ereignen als in den USA? Und was zum Geier will Killer Mike in einem Verein, dessen Mitglieder überwiegend weiße alte Männer sind, die im Wald gern mal um sich schießen und das Gewehr mit ins Bett nehmen, weil sie Angst haben vor Leuten wie – Killer Mike? Aus *RTJ2* lässt sich immerhin die Erkenntnis ziehen, dass man nicht jeden Widerspruch immer vollständig auflösen muss. Manchmal hilft es schon, darüber lachen zu können.

RUN THE JEWELS
RTJ2
MASS APPEAL / GROOVE ATTACK

PIZZABURGER

TEXT: Holger in't Veld
ILLUSTRATION: Patrick Klose

»Pizzaburger«, grunzt der Flatscreen, bevor mein linker Daumen die Stummtaste findet. Freitagabends, alleine mit Pro7 auf dem Sofa, darf man sich über solche Ansprachen nicht wundern. In der plötzlich eintretenden Stille bin ich in Gedanken beim Dr.-Oetker-Marketingteam, als dort dieses radikale Produkt präsentiert wurde: Pizza. Burger. Ob es wohl wie bei Sauron war, als er die Uruk-Hais erfand, jene Steigerungsform der Orks?

Ungefähr so stelle ich mir die Präsentation vor: »Leute, es ist die Hölle da draußen. Wart ihr zuletzt mal im Prenzlauer Berg? Alles Dinkel probiotisch. Freie Radikale, Polyphenole, Yoga, Green Smoothie, Sonnentor, Lebensbaum, und im Mauerpark tanzen sie ihre Namen um den Tofu-Grill. Bullshit, oder? Pizzaburger ist der Typ mit Arsch in der Hose auf 'ner Schwuchtelparty, Bauarbeiter-Style, mit der Harley durch die Lichterkette. Geht oder geht?«

Produktentwicklung und Lebensmittelchemie: »Geht. Weizen-Schmelzkäse-Formfleisch. Kalkulation gut!«

380.000 Pflanzen gibt es auf der Welt, davon 250.000 Blütenpflanzen, zwei Drittel wachsen in den Tropen. Von den 80.000, die allein in Südamerika vorkommen, ist nur ein Prozent für die Verwendung als Nahrungs- oder Heilmittel geeignet. All diese Zahlen sind inzwischen allerdings garantiert hinfällig, da sie aus dem ebenso guten wie betagten WWF-Buch *Unser Grünes Erbe* (1984) stammen, das die Zerstörung der pflanzlichen Artenvielfalt bereits als akute Bedrohung darstellt.

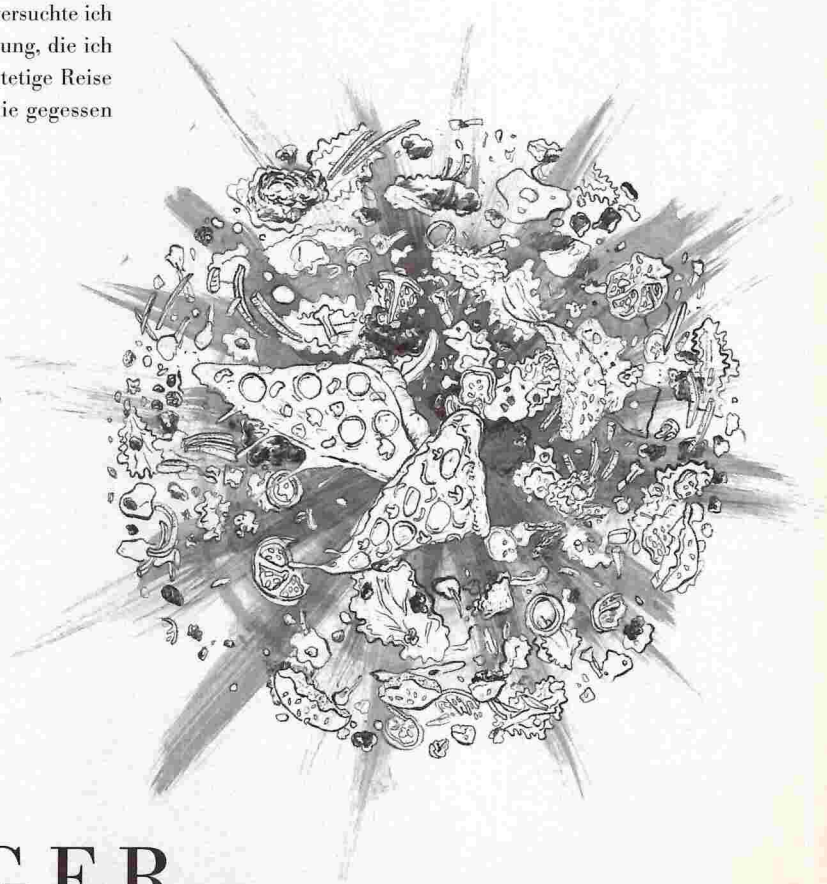
Was löst diese Vorstellung bei uns Betroffenheitsexperten aus? Wenn überhaupt etwas, dann nur leichte Erregung, richtig? Gorilla, Tiger, Robbenbaby – da regt sich was. Bei großen Bäumen auch. Aber brauchen wir jetzt für jeden Farn eine Kampagne?

Vor ein paar Tagen saß ich mit einem Kollegen beim Mittagstisch unweit des Berliner Spezialsupermarkts Veganz. »Veganer!«, wurde mein Gegenüber plötzlich laut, »jetzt mal ehrlich. Die haben doch den Schuss nicht gehört!« Um Entgleisungen wie unlängst bei Maischberger, wo sich Vegan-Viagra-Vertreter Attila Hildmann und sein Currywurst-Gegenüber Werner Bartens mit Unflätigkeiten bewarfen, zu vermeiden, versuchte ich mich an einer rhetorischen Version jener Energieumwandlung, die ich selbst seit gut einem Jahr praktiziere. Die langsame aber stetige Reise in die Welt der hunderttausend Pflanzen, die wir noch nie gegessen haben. Nicht die traurige Welt veganer Produkte und Küchen, die mit Soja, Soja und Tofu (sollte es Soja sein?) Fleisch und Käse formgetreu geschmacksarm und falschfettig nachbauen. Sondern der unvorstellbar reiche Kosmos jenseits davon. Hier lebt zum Beispiel die aus Asien stammende, aber in allen warmen Gebieten anbaufähige Goabohne – sämtliche Pflanzenteile enthalten Eisen, Calcium, Vitamin A und C, die grünen süßlichen Schoten 37 Prozent bestens verwertbares Eiweiß. Die Blätter der Goabohnen können wie Spinat verarbeitet werden, die Wurzeln sind ein Knollengemüse, das wie Kartoffeln gegart und gegessen werden kann. Aus den Samen wird Mehl und Öl gewonnen, und die Blüten von Goabohnen dienen als Färbemittel für Gebäck und Reis.

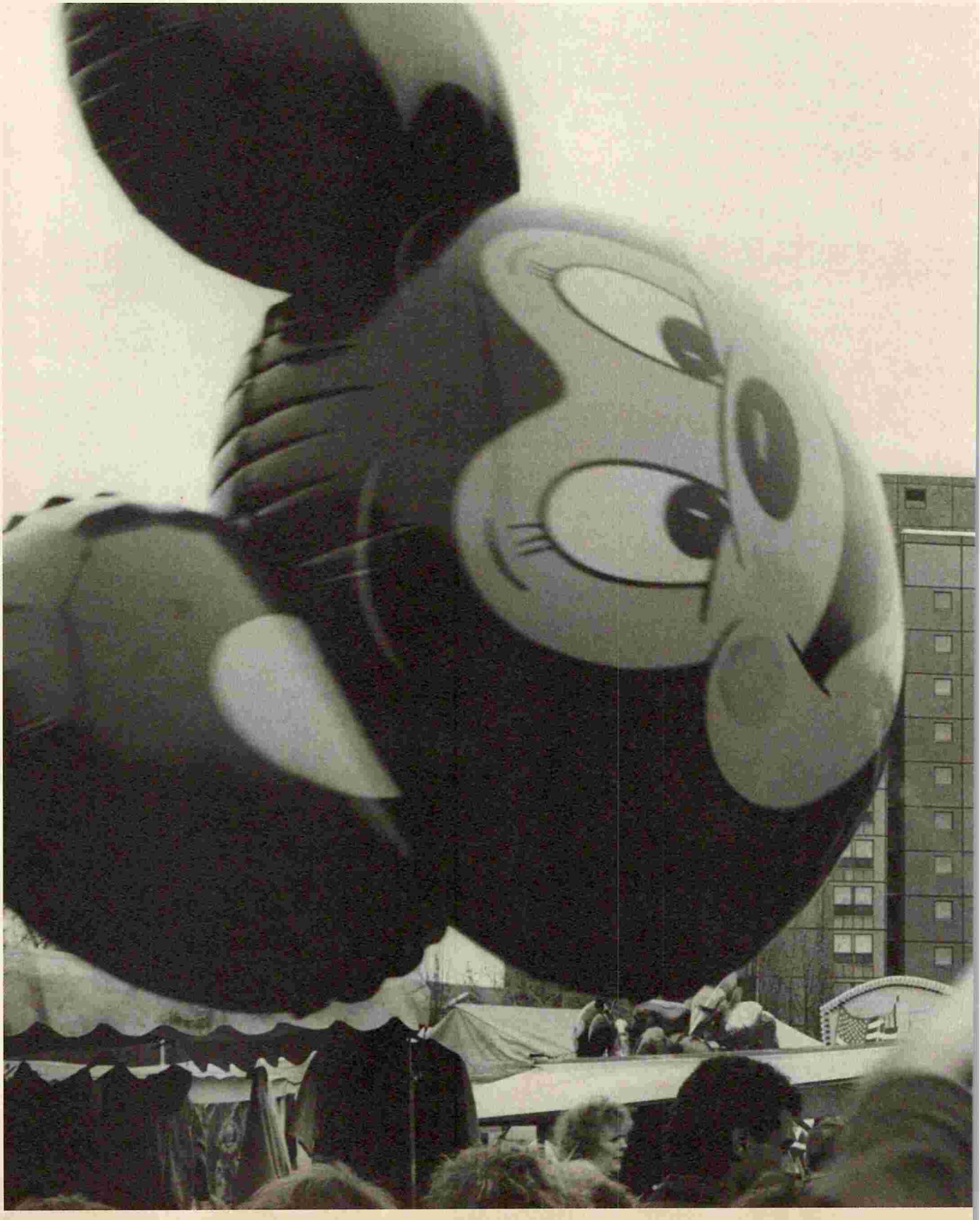
Vor allem eine Information ist es, die das Verschwinden der Pflanzenarten unter Monokultur von Weizen, Soja und Mais dramatisch macht: Fast alles von dem, was da verschwindet, haben wir nie kennengelernt. War das Kraut darunter, das Blinde sehend macht? Der Samen, der besser schmeckt als Kakao? Die Wurzel, die Ingwer blass aussehen lässt? Der Pilz, gegen den ein Filetsteak fade wirkt? Ein schönes Tier löst Gefühle aus. Eine unscheinbare Pflanze könnte der Schlüssel zu besserer Ernährung, Energie, Gesundheit und ganz nebenher natürliche Droge oder abgefahrener Genuss sein.

»Ein Baum«, sagte Sunderlal Bahaguna, Gandhi-Wegbegleiter und Führer der Chipko-Bewegung, die wir als Tree-Hugger kennen, »ist wie zehn Söhne. Sauerstoff, Wasser, Energie, Nahrung, Kleidung, Bauholz, Heilkräuter, Futter, Blüten, Schatten.«

Echte Pizzabürger bekommt man mit solch wortreichen, erdverbundenen Wahrheiten ebenso wenig bewegt wie den Aktionärsvertreter bei *Avatar*. Aber vielleicht meine Mutter, eher hilflos als verbohrt, wenn sie fragt, was denn mit den armen Kühen sei, wenn alle vegan lebten, die Euter explodierten doch, oder nicht? Und die tausenden von Eiern, die die Hühner sowieso legen? Ich weiß die Antwort – ihr auch?



IM SCHATTEN DER MAUER — DIE NEUE ALTE REPUBLIK



Rolf Zöllner / bobsairport aus dem Buch *Berlin Wonderland*

Gibt es das überhaupt: eine ost- oder westdeutsche Mentalität? Wie sehr die Wende dieses Land verändert hat, ist eine Frage, die seit dem Mauerfall vor 25 Jahren immer wieder gestellt wird. Auf den ersten Blick ist die Republik zusammengerückt, hat der Osten den Westen ebenso geprägt wie andersrum. Die obersten Staatsämter sind mit ostsozialisierten Politikern besetzt, mit den Beatsteaks und Kraftklub kommen zwei der gesamtdeutsch erfolgreichsten Bands aus den sogenannten neuen Ländern. Leipzig und Dresden sind vitale Zentren, in Berlin merkt man immer weniger einen Unterschied zwischen den östlichen und westlichen Stadtteilen. Aber wie sieht die Republik heute tatsächlich aus? Wie viel DDR und wie viel alte BRD sind da noch? Und wie sehr prägt die DDR die jüngeren Generationen bis heute? Eine Spurensuche.

Mit
Texten
von

Wolfgang Müller
Torsten Groß
Sonja Eismann
Thomas Venker
Cord Riechelmann

VON AUTONOMEN ATOMEN, INSELN, WESTBERLIN: DIE DDR UND ICH

TEXT: Wolfgang Müller

Die Republik ist eine andere geworden in den letzten 25 Jahren. Nicht nur wurde die vormalige DDR abgewickelt, auch die einstige BRD ist nicht mehr die alte Republik der Siebziger- und frühen Achtzigerjahre. Neben allen offensichtlichen, durchaus positiven Veränderungen haben sich unter anderem auch verändert: die SPD, der Generationenvertrag, das Solidaritätsprinzip als Grundlage staatlichen Handelns. Mit den Überresten der Mauer wurden die sozialen Errungenschaften der Nachkriegszeit gleich mit entsorgt. Eine gesellschaftliche Entwicklung, die bereits mit der Kanzlerschaft von Helmut Kohl begonnen hatte. Die Krise als großes Kontinuum und Schreckgespenst hat in Verbindung mit protestantischen Selbstoptimierungsideen amerikanischer Prägung seither die alten gesellschaftlichen Utopien ersetzt.

Die DDR löste sich in meinem Leben auf. Denn mit dem Mauerfall und dem Ende der DDR 1990 löste sich ja auch mein Westberliner Inseldasein auf. Es war reiner Zufall, dass ich nur wenige Wochen später auf eine Insel, nämlich nach Island eingeladen wurde. Mit Einar Örn und anderen Mitgliedern der Sugarcubes feierte ich im ersten Thai-Restaurant der Polarinsel die Wende. Die Wende, das war die 1989 erfolgte Aufhebung des hundertjährigen isländischen Bierverbotes. Seitdem verbringe ich jedes Jahr einige Wochen auf Island.

Die Fäden der Veränderung begannen 1982 gesponnen zu werden, als CDU-Kohl am Anfang seiner Kanzlerschaft sagte: »Wir müssen den Gürtel enger schnallen!« und die Wende versprach: Anstrengung und Bestleistungen aller Einzelnen. Nach 1990 verschärfte sich der Ton: Nun wurde über die Medien das Bild eines bankrotten Staates vermittelt, der DDR mitsamt ihren nun autonomen und atomisierten Bewohnern, die sich in sozialen Hängematten gemütlich eingerichtet hatten. Zwanzig Jahre später wiederholte sich das Vorgehen mit Griechenland. Man signalisierte den autonomen Atomen: »Sei der Beste! Nimm schnell! Greif zu!«

Die 1998 Kohl ablösende rot-grüne Koalition versprach da unerwartete Kontinuität: Der Sozialstaat wurde von rot und grün abgewickelt. Alles Mögliche wurde privatisiert, selbst der Finanzmarkt befreit von letzten Fesseln. Nie wurden mehr Goethe-Institute geschlossen als in rot-grüner Regierungszeit - obwohl gleichzeitig pausenlos von Bildung und Innovation geredet wurde.

Manche sagen, der aus sogenannten einfachen Verhältnissen stammende Kanzler Schröder und Außenminister Fischer hätten, zeitgleich zu ihren eigenen Karrieren, systematisch all die Brücken abgesägt, denen sie ihren eigenen Aufstieg verdankten.

32 Jahre ist es nun her, dass ich mich mit euch, den anderen autonomen Atomen, auf den Weg zu einer Gesellschaft der »Besten«, der Durchsetzungsfähigsten begab. Angst vor Existenzverlust, disziplinäre Hartz-IV-Welten inklusive Zwangsräumung, Sanktionen der Jobcenter. Es entstand ein Klima von Angst und Unsicherheit: Welche Besten setzten sich also durch? Nach außen hin sichtbar wurde ein neuer, als unbeschwert bezeichneter Patriotismus, der neben der Chreokratie, der Herrschaft der Schulden, auch einzelne sogenannte Lichtgestalten hervorbrachte. Diese bezeichneten sich selbst als »Freiheitsstatue« (Westerwelle),

vertraten ihre ganz persönlichen Interessen ohne Rücksicht auf Verluste: »Leistung muss sich wieder lohnen!« Welche Leistung genau war gemeint?
Gegenwärtig verwundert, dass sich die SPD wundert, wenn sie in den »neuen Bundesländern« oft nur zehn Prozent bekommt und magere zwanzig im Westen. Die Grünen, die mit selbstgemalten Sonnenblumenplakaten und Forderungen nach mehr Bürgerrechten Anfang der Achtzigerjahre die Parlamente eroberten, ähneln mehr und mehr der verschwundenen liberalen FDP, von der Ästhetik her und von den Wahlergebnissen. Sie beauftragen professionelle Werbeagenturen, die in ihren Bildbotschaften wie der beste Boulevard Aufmerksamkeit durch diskriminierende Stereotype erreicht - wird man erst gewählt, wird ja alles anders?!

Aktionskünstler Schlingensief skandalisierte die Wiedervereinigungseuphorie 1990 mit dem Film *Das deutsche Kettensägenmassaker*: Befreite DDR-Bürger werden beim Westausflug von heimtückischen Westlern mit Kettensägen aus ihren Trabbis gejagt und zerstückelt. Zehn Jahre später war auch Schlingensief in der Mitte der Gesellschaft angelangt und beschloss sein performatives Werk mit einem Missionsprojekt in Afrika. Dessen Botschaft vom Abbau der Schuld aus kolonialer Zeit harmonierte perfekt mit der Litanei vom Abbau der Staatsschulden. Sollte die neo-koloniale Ästhetik des Operndorfes ernsthaft den Aufbruch ins Neue signalisieren?

in der alten BRD an sozialen Errungenschaften erkämpft worden war, wurde nun mit »DDR« und »Diktatur« assoziiert.
Durch ihre eigene steile Karriere bestätigt, konnten Protestanten wie Merkel in der CDU, Göring-Eckardt von den Grünen und Gauck schnell die Überzeugung gewinnen, eigene »Leistung« zahle sich aus. Das Thema strukturelle und soziale Ungleichheit konnte abgehakt werden, galt für sie als überwunden, ein DDR-Fossil.

Die CDU-Kanzlerin Merkel mahnte, »Wir« müssen uns an den »Besten« der Welt orientieren, um »unseren Wohlstand« zu sichern. Was nun die »Besten« genau auszeichnet, mit welchem Menschenbild sie arbeiten, ließ sie offenes Geheimnis bleiben: selbstverständlich liberal?! Nach Bekanntwerden des Steuerbetruges von Vereinspräsident Hoeneß schüttelte sie ihm nur kurze Zeit später öffentlich die Hand. Sie äußerte großen Respekt vor der Leistung von Bildungsministerin Schavan, die ihrerseits Bestleistungen von Studierenden gefordert hatte - der selbst aber die Doktorarbeit wegen Schmu nachträglich aberkannt wurde. Bestleistungen konstatierte Merkel auch bei Verteidigungsminister zu Guttenberg, der nach Aufdeckung seiner betrügerischen Dissertation als EU-Kommissionsberater sanft notlandete.

Die »Besten« siegten nach dem Finanzcrash 2008 auch in Island - dort allerdings als Parodie: Die »Bestu

Nie wurden mehr Goethe-Institute geschlossen als in rot-grüner Regierungszeit - obwohl gleichzeitig pausenlos von Bildung und Innovation geredet wurde.

Ein Dresdner klagte derweil gegenüber meinem isländischen Assistenten Hrafnkell: »Wir konnten nur ein DDR-Programm sehen und mussten einen Wartburg fahren!« Hrafnkell fiel in die Rolle des Besserwessis: »Einen Wartburg? Immerhin! Meine Familie fuhr nur Trabbi, und Fernsehen gab es erst seit 1966 bei uns, täglich eine Stunde. Aber Donnerstag nicht. Und im Sommer zur Ferienzeit lief das einzige Programm, Stöð 1, drei Monate gar nicht, die Mattscheibe blieb stockdunkel.«

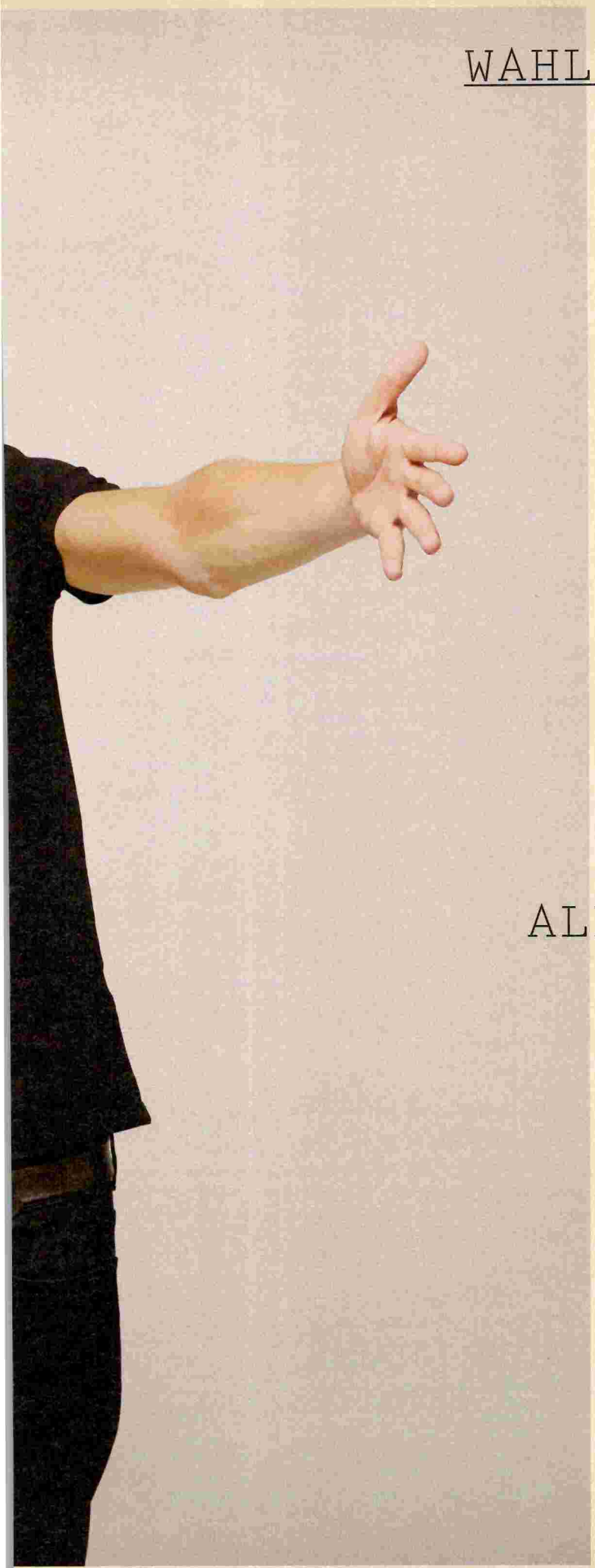
So entdeckte ich 1990 ausgerechnet in Island die sich gerade auflösende Ästhetik des Ostblocks: Die Inselrepublik war nämlich das einzige westliche Land, das den Trabant und den Wartburg aus der DDR importierte. Die Ost-Autos galten als praktisch, einfach und leicht zu reparieren. Und der Schokoriegel Prins Póló, seit 1955 beliebteste Süßigkeit der Insel, war ein Import aus Polen. Bis in die Neunziger blieb Island als einziges Land des Westens ohne Burger King und McDonald's - weil der Stundenlohn den sozialen Standards nicht entsprach. Doch im Laufe der Neunziger übernahmen auch hier die besten atomisierten Atome das Ruder, die Útrásarvíkingar, Expansionswikinger. Sie träumten vom »Dubai des Nordens« - die Blase platzte 2008.

Das traditionelle Misstrauen gegenüber dem Staat einte die Linksalternativen des Westens und die Bürgerrechtler des Ostens. Es vereinte sich nach 1990 mit konservativen Unabhängigkeitsidealen autonomer Bester inklusive Familienidylle je nach Facon. All das, was

flokkurin« (Die beste Partei) hatte mein isländischer Musikerfreund Einar Örn mit anderen Aktivisten gegründet. Deren Bürgermeisterkandidat, Jón Gnarr, ein Fan der Punkband Crass, versprach den Bürgern von Reykjavík offenherzig Korruption, Vetternwirtschaft und einen Zoo mit Eisbär. Ins Amt gewählt, brach er in guter Politikertradition sämtliche seiner Versprechen - und wurde nach fünf Jahren zum beliebtesten Bürgermeister der Welt.

Derweil wurden in Deutschland die großen Utopie-Erzählungen durch das Bild der Krise ersetzt. Den Gürtel enger schnallen: Kontinuum »Die Krise« in der Wende 1982, 1989, 1998, 2005 und so weiter. Für Stereo Total textete ich das gleichnamige Lied: »Die Krise«.

Terror lauert mitten in den neo-individuallibera-len Selbstverständlichkeiten. Der Untergang der DDR und Westberlins führte zum Entstehen einer neuen Insel autonomer Atome, einer Insel der Seligen, auf der alles zu haben ist - schnallt man nur schick den Gürtel enger und langt gleichzeitig bestens zu.



WAHLVERWANDTSCHAFTEN N° 6

ARNIM TEUTOBURG-WEISS VS. FELIX KUMMER

»DAS WAR MIR ALLES ZU MASKULIN!«

TEXT: Torsten Groß
FOTOS: Yves Borgwardt

In einer Zeit, in der Rockmusik in der öffentlichen Wahrnehmung kaum noch eine Rolle spielt, stehen sie zwei der größten jüngeren Rockbands der Republik vor: Arnim Teutoburg-Weiß von den Beatsteaks und Felix Kummer von Kraftklub. Beide Musiker kommen aus den sogenannten neuen Bundesländern, sie kennen einander, seit Kraftklub vor einigen Jahren im Vorprogramm der Beatsteaks ihre erste große Tournee spielten, ein gemeinsames Interview gab es noch nie. Ein Gespräch über besondere Karrierewege, die Schatten der DDR, die Zeit nach der Wende sowie über die Frage, inwieweit die Generation der heute 20- bis 40-jährigen Ostsozialisierten sich von ihren Altersgenossen aus Köln, München und Hamburg unterscheidet.

Felix Kummer, wie alt waren Sie, als die Mauer gefallen ist?
Felix Kummer: Da war ich ganz genau ein Jahr alt. *(lacht)*
Arnim Teutoburg-Weiß: Echt jetzt? Wahnsinn! Ich hätte gedacht, wenigstens sechs oder so. Aber klar, stimmt ja, ist ja auch schon 25 Jahre her.

Für dieses Gespräch spielt das keine allzu große Rolle. Ich finde nämlich, dass Sie beide, trotz des Altersunterschieds, gewissermaßen stellvertretend für eine junge ostdeutsche Nachwendegeneration stehen, die in der Republik angekommen ist und nicht mehr so eindeutig in den klassischen Ost-West-Kontinuen denkt, sich aber trotzdem etwas genuin Ostdeutsches bewahrt hat. Können Sie mit dieser Umschreibung etwas anfangen?
FK: Null. Im Gegenteil: Es war mir immer sehr suspekt, wenn Leute uns auf diese Ost-Rolle reduziert haben. Als Band, als Kraftklub kann ich das vielleicht noch eher verstehen. Aber wenn wir über meine persönliche Identität als Felix Kummer sprechen, kann ich nicht sagen, dass ich mich in irgendeiner Weise als Ostdeutscher fühle. Das ist zumindest meine spontane Reaktion. Vielleicht wehre ich mich aber auch instinktiv ein bisschen gegen diese Kategorisierung … Immerhin leben wir in Chemnitz, einer Stadt, die sicher sehr viel ostiger ist als zum Beispiel Ostberlin. In Chemnitz gibt es haufenweise hängengebliebene Ostalgie-Trottel, die ständig nur parlieren, dass früher alles besser gewesen sei - und mit denen möchte ich bestimmt nichts zu tun haben. Gerade am Anfang von Kraftklub mussten wir den Journalisten ständig klarmachen, dass wir nicht die neuen Puhdys sind.
ATW: Es ist gar nicht so einfach, so etwas selbst zu bewerten, da habe ich auch noch nie so drüber nachgedacht. Wir haben ja einen Schwaben in der Band *(Thomas Götz, Schlagzeuger)*, und der sagt manchmal, wir würden »Ostlergespräche« führen.
FK: Was meint er da konkret? Ostalgische Verklärung oder tatsächlich einer ostdeutschen Mentalität geschuldete Gespräche?
ATW: Die Mentalität. Dass wir immer wieder alles tausendmal bereden würden. Obwohl seiner Meinung nach alles längst geklärt ist, käme trotzdem immer noch einer mit irgendwelchen Bedenken. Es muss immer alles gerecht sein, damit bloß keiner benachteiligt wird, dieser Anspruch ist bei uns sehr tief verwurzelt.

Wenn in entsprechenden Studien überhaupt noch von Mentalitätsunterschieden zwischen Ost und West die Rede ist, dann geht es meist um ein in Teilen unterschiedliches Werteverständnis. Ostdeutsche messen Disziplin einen stärkeren Wert bei, es werden ihnen Pragmatismus sowie eine gewisse Improvisationsgabe nachgesagt. Außerdem wird ein unterschiedlicher Umgang mit Geld beschrieben.
ATW: Es gab mal jemanden aus unserer Crew, der irgendwann meinte: »So langsam müssen wir uns mal darüber unterhalten, wie wir hier bezahlt werden. Mit der Ost-Nummer, dass wir alle das gleiche Gehalt kriegen, kommen wir jetzt nicht mehr weiter, weil ich viel mehr Verantwortung habe als der da drüben.« Und da war mir klar, dass wir was ändern müssen. Wir haben vorher tatsächlich immer alle gleich bezahlt. Das wird aber auf Dauer ein bisschen schwierig. Wir hatten da nie drüber nachgedacht, sondern das einfach gemacht.

Eine Parallele zwischen Ihnen beiden ist die Tatsache, dass Sie aus Künstlerfamilien kommen. Ihre Eltern waren keine VEB-Malocher, sondern Musiker (Kummer) und Artisten (Teutoburg-Weiß). Ein Umfeld, in dem die Weltsicht vermutlich ohnehin etwas offener war. Ungeachtet dessen gibt es einige Dinge bei Ihnen beiden, die ich signifikant finde. Die enorme Treue zu Chemnitz …
ATW: Aber die pflegt doch ein Xavier Naidoo auch zu Mannheim!

Ich weiß nicht, ob ausgerechnet Naidoo hier das richtige Beispiel ist. Die Verbundenheit mit Chemnitz ist ja im Falle von Kraftklub weniger religiös und patriotisch motiviert.
ATW: Okay, das ist vielleicht eher ein schlechtes Beispiel.
FK: Der Felix ist eigentlich wie Xavier Naidoo. *(lacht)* Aber im Ernst, da hat Arnim recht: Wenn wir aus Lübeck kommen würden, hieße unser Song vermutlich »Ich will nicht nach Hamburg«.

Okay, versuchen wir es anders: Wenn Sie in Köln, München oder Hamburg mit Gleichaltrigen zusammenkommen, haben Sie dann jemals das Gefühl, dass es grundsätzliche Unterschiede gibt?
ATW: Es gibt überall auf der Welt Leute, mit denen man sich versteht und die vom gleichen Schlag sind, da ist es völlig egal, wo man herkommt. Jemand aus Chemnitz kann genauso ticken wie der israelische New Yorker, den ich neulich getroffen habe: geiler Typ, guter Musikgeschmack, wir lachen über die gleichen Dinge.

Ich glaube, das führt hier gerade in die falsche Richtung. Es geht bestimmt nicht darum, Ressentiments zu schüren. Es gibt aber doch - ohne jede Wertung - gewisse kulturelle Unterschiede in der Sozialisation in verschiedenen religiösen, politischen und gesellschaftlichen Systemen. Natürlich waren ostdeutsche und westdeutsche Biografien bis zur Wende nicht identisch.
FK: Okay. Grundsätzlich denke ich durchaus, dass es das gibt. Meine Eltern hat die DDR extrem angekotzt. Die fanden das ganz, ganz beschissen und ich glaube schon, dass sie - und somit auch wir Kinder - dadurch geprägt wurden. Wir haben auf jeden Fall ein Grundproblem mit Autoritäten, mit übergeordneten Strukturen. Das ist bei uns zu Hause ein ständiges Thema. Wenn die Exekutive zu viel Einfluss nimmt, schrecken meine Eltern auf, weil ihnen das bekannt vorkommt. Möglicherweise ist das ein Ost-Ding. Bei dieser ganzen NSA-Geschichte habe ich zum Beispiel das Gefühl, dass meine Eltern einen ganz anderen Bezug dazu haben als viele Leute aus Westdeutschland. Weil sie wissen, wie das ist, ausgespitzelt zu werden - während ich von Westdeutschen häufig diesen Klassiker höre: »Ist mir doch egal. Wen interessiert denn, was ich schreibe? Ich hab ja nichts verbrochen.«

Ungeachtet dieser Erfahrungen haben auch Ihre Eltern sich damals entschieden, in Chemnitz zu bleiben. Obwohl zum Beispiel Ostberlin in Teilen auch zu DDR-Zeiten offener war. War das eine bewusste Entscheidung?
FK: Bei meinen Eltern war es so ähnlich wie bei uns: Das hat sich einfach so ergeben. In beiden Fällen hat es etwas mit einer grundsätzlichen Ablehnung dieser Lamentiermentalität zu tun. Immer haben alle gesagt: »In Chemnitz geht nichts, man muss nach Leipzig oder Berlin.« Das hat mich irgendwann total genervt, weil ich dachte: »Wenn hier nichts geht, dann muss man halt selbst was machen.« Je älter wir wurden, desto mehr sind wir in ein Umfeld von Leuten geraten, die sich das Gleiche gedacht haben. Schon klar, in Berlin gibt's die coolen Raves und so. Aber wenn man so was haben will, kann man entweder darüber jammern - oder selbst einen coolen Rave veranstalten. Diesem Geist entspringt auch die Idee für unser Festival, das wir in Chemnitz veranstalten. Und bei unseren Eltern war das eben ganz ähnlich.

Zwischen Ihren Eltern gibt es eine gewisse Parallele. Haben Sie sich darüber mal ausgetauscht?
ATW: Mein Vater hat mich tatsächlich mal nach Felix' Vater gefragt. »Ick gloob, ick kenn den«, hat er gemeint, weil er irgendwo was über ihn gelesen hatte.
FK: Meine Eltern haben in der DDR ein Künstlerkollektiv namens AG. Geige gemacht. Aus diesem Kollektiv sind mittlerweile Leute wie Alva Noto *(alias Carsten Nicolai)* und Olaf Bender hervorgegangen, die in der experimentellen elektronischen Musik ziemlich Welle machen und unter anderem bei Depeche Mode im Vorprogramm gespielt haben.
ATW: Und irgendwie kannte mein Vater AG. Geige auch von früher. Auch wenn er älter ist. Aber er steht immer noch als Artist auf der Bühne!

Hatten Ihre Familien ganz konkret Probleme mit der Stasi?
ATW: Meine Schwester war Tänzerin und ist ein Jahr vor dem Mauerfall in Hamburg geblieben. Grundsätzlich ging es uns im Osten sehr gut. Vater war wie gesagt Künstler und durfte in den Westen reisen, ich hatte also auch die *Bravo* zu Hause. Aber als die Schwester drüben blieb, war direkt Schluss mit Reisen. Da ging es ordentlich zur Sache. Die Familie war zerrissen, das war eine Phase ziemlicher Anspannung. Wenn ich damals mit meiner Schwester telefoniert habe, wurden die Telefonate unterbrochen, klick-klick hat's dann immer gemacht. Das hat mein Vater später in seiner Akte bestätigt gefunden: Die Familie wurde beobachtet. Als die Mauer fiel, habe ich total durchgeatmet. Ich hab in dem Moment nur an meine Familie gedacht, die sonstige Dimension hat mich gar nicht so interessiert.

Es gab also eine Akte?
ATW: Ja, die gab es. Perfider war aber eigentlich diese normale tägliche Überwachung. Unser Nachbar zum Beispiel hat das ganz offen gemacht, indem er zu meinem Vater sagte: »Jetzt fährste wieder nach Westberlin, mach keinen Scheiß, ne. Bring mir ein Päckchen Zigaretten mit!« So ging das. Der hat uns immer auf dem Schirm gehabt. Aber das waren die kleinen Alltagsdinger. Als meine Schwester weg war, wurde alles ein bisschen ernster. Was mich persönlich betrifft, so hörte dieses Eingesperrtsein zu einem perfekten Moment auf: Ich war 16, und plötzlich stand die Welt offen. Als Kind habe ich das alles gar nicht so erlebt. Bis auf die grauen Wände habe ich ziemlich blumige Erinnerungen an meine Kindheit.

Bis zur Pubertät ist es vermutlich fast egal, wo man lebt.
ATW: Das auch. Ich hatte aber durch den offeneren Blick meiner Eltern, die nicht in der Partei waren, auch eine andere Perspektive auf das Ganze. Zu Hause haben wir uns darüber eigentlich immer lustig gemacht. Ich hab den Osten schon als ultrabedrückend

»Mein Vater war offen für alles und jeden, aber mit dem ›Arschficksong‹ von Sido konnte selbst er nichts anfangen.«

Felix Kummer

Immer Kummer mit dem Kummer: Arnim Teutoburg-Weiß (l.) und Felix Kummer

erlebt und hatte das große Glück, in einer Familie zu leben, die ein bisschen Freiräume genießen konnte. Trotzdem habe ich meine Schwester immer verstanden.

Dennoch sind Sie vermutlich als sogenannter Pionier und durch andere Institutionen mit dem System in Berührung gekommen.

ATW: Klar, das schon. Ich war definitiv kein Rebell in der Schule. Da gab es ganz andere: Unser Gitarrist Peter *(Baumann)* erzählt immer, wie er mit seinem Parka mit aufgenähter Deutschlandflagge in die Schule gekommen ist und dann auf dem Schulhof antreten musste, wo vor aller Augen die Fahne abgerissen wurde. Und die Coladose musste auch zu Hause bleiben. Aber solche Sachen sind an mir vorbeigegangen. Auf dem Schulhof wurden Ärzte-Platten hoch gehandelt, *Nach uns die Sintflut* hab ich damals gekauft, weiß ich noch. Dieses Geheimbündlerische im Zusammenhang mit Musik fand ich aufregend.

FK: Dass Freunde zu Feinden wurden und sehr enge Bekannte IMs waren, war eine Erfahrung, die meine Eltern immer wieder gemacht haben. Ein Freund meines Vaters hat nach der Wende seine Akte bekommen, und in dieser Akte wurde mehr oder weniger deutlich seine Exekution diskutiert. Dort stand wörtlich, wie man denn das »Problem« jetzt lösen könne, Exekution

oder Lagerhaft? Für meine Eltern war diese ganze Scheiße insgesamt schon sehr prägend.
ATW: Diese künstlerisch-freigeistige Haltung deiner Eltern hat bestimmt zu Problemen geführt, das kann ich mir vorstellen.
FK: Mein Vater hat ziemlich dadaistische Texte geschrieben, und sie haben mit AG. Geige Platten für Amiga aufgenommen. Ich glaube, die Texte waren zu schräg, um einen konkreten politischen Hintergrund erkennen zu lassen, aber dann doch wieder schräg genug, um beobachtet zu werden und als halbe Staatsfeinde zu gelten. Das war glaube ich so ein Mittelding.

Eine weitere Parallele ist ja, dass Sie beide aus einer musikalisch limitierteren Situation heraus zu ähnlichen Schlüssen gekommen sind. Wie sind Sie zur Musik gekommen?
FK: Möglicherweise war das eine Art Antihaltung, aber ich habe mich ganz lange gar nicht für Musik interessiert. Mein Vater hat gleich nach der Wende einen Plattenladen aufgemacht und immer viel mit nach Hause gebracht. Mein Bruder war da auch von Anfang an voll drin. Aber ich habe keine Musik gehört, bis ich 16 war. Drei-???-Kassetten, Scherzartikel und Basketball haben mich mehr interessiert. Mein Vater hat aufgelegt, einen Club betrieben, und vermutlich wollte ich damit einfach nichts zu tun haben. Mein Punk, meine Auflehnung war dann Rap. Und zwar die Berliner Sachen: Mein Vater war offen für alles und jeden, aber mit dem »Arschficksong« von Sido konnte selbst er nichts anfangen. Mein Punk waren Sachen wie Die Sekte oder der frühe Kram von Frauenarzt. Es konnte gar nicht chauvinistisch und menschenverachtend genug sein. Damit konnte ich mich schön abgrenzen.

Wie und wann hat sich das geändert?
FK: Das kam über die anderen. Mit Karl *(Schuhmann, Kraftklub-Gitarrist)* bin ich in die erste Klasse gegangen, die anderen kenne ich auch schon ewig. Die Jungs haben damals schon zusammen Musik gemacht. Irgendwann fingen wir an, gemeinsam auszugehen. Und die Mädchen haben nun einmal damals zu Indierock getanzt. Kurz nach dieser ganzen Aggro-Nummer kam die erste Strokes-Platte raus, und damit konnte ich plötzlich auch etwas anfangen. So ging das dann auch mit der Band los.

Und bei Ihnen waren es die Ärzte-Platten vom Schulhof?
ATW: Nicht nur. Die Zeit nach dem Mauerfall, vor allem die ersten zwei Wochen, waren total krass. Da herrschte eine wahnsinnige Euphorie in der Stadt. Für mich ist der 9. November *das* entscheidende Datum, der 3. Oktober ist ja schon wieder eher die gruselige Abteilung. So eine Euphorie wie damals hab ich danach jedenfalls nur noch einmal im Leben gespürt: bei der Geburt meiner Tochter. Daran hat sich bis heute nichts geändert, aber nach dem Mauerfall gab's schon nach zwei Wochen die ersten Berichte in der *BZ*: »Schickt doch mal die Ostler fort, die kaufen uns alles weg«. Unabhängig davon war Berlin damals natürlich offenes Land für all das, was sich angestaut hatte. In sämtlichen Clubs konnte man sich völlig austoben. Ein Kumpel, mit dem ich die Lehre als Sportschuhfachverkäufer gemacht habe, hat außerdem in einem Plattenladen gearbeitet und konnte Freikarten besorgen. Irgendwann kam er an: »Heute spielt so eine Band im Loft, die heißt Nirvana, da gehen wir mal hin.«

Sie waren da?
ATW: Ich war da. Ehrlich gesagt - und das ist mir heute ein bisschen peinlich - bin ich aber nach drei Songs wieder gegangen, weil mir der Sänger einfach zu krass war. Ich hab das nicht ausgehalten. Cobain war einfach wahnsinnig extrem drauf. Hat gut gesungen, da war eine Energie, wie ich sie vorher noch nicht gesehen oder gespürt hatte. Aber nach dem dritten Song hat er schon die Gitarre zerschlagen und seinen Roadie beschimpft. Ich weiß noch genau, wie ich zu meinem Freund gesagt habe: »Ich hau jetzt ab, der Sänger nervt mich, ich kann so schlechte Laune nicht vertragen.« Allerdings hab ich damals schon gedacht, dass der Drummer gut ist. *(lacht)*

Eine weitere Parallele zu Felix Kummer: Auch Sie haben die Rockmusik erst später für sich entdeckt.
ATW: Das kam dann so mit der Zeit. Anfangs war mir das alles zu extrem. Besagter Freund hat mich außerdem ins SO36 mitgenommen. Dort spielten Sick Of It All - und das war noch extremer! Da waren dann gleich gar keine Frauen mehr im Publikum. Nur so stiernackige Typen mit freiem Oberkörper, das war mir alles zu maskulin. Irgendwann habe ich mir aber eine Gitarre gekauft und angefangen zu üben. MTV war zu der Zeit ja noch richtig toll, plötzlich waren all diese geilen Bands im Fernsehen, der Underground wurde hochgespült. Faith No More, »Yo! MTV Raps« und so weiter. Dazu hab ich dann immer geübt. Und irgendwann meinte mein Kumpel Peter zu mir: »Wir haben da so einen Proberaum in der Alten Schönhauser, komm mal vorbei!«

Offenbar sind Sie also beide mehr oder weniger zufällig in Ihren jeweiligen Bands gelandet.
FK: *(lacht)* Du kannst ja wenigstens Gitarre spielen!
ATW: Das kam erst später, die ersten drei Jahre hab ich die meiste Zeit vor dem Spiegel gepost. Aber als ich dann das erste Mal mit den Jungs im Proberaum stand, hat es mich gleich gepackt: The Beatsteaks hießen sie damals noch. Hatten keinen Sänger, spielten Instrumentals im Stile der Pixies. Zuerst hab ich da immer nur so rumgehangen. Ich im Beastie-Boys-Shirt, Bernd *(Kurtzke, Beatsteaks-Gitarrist)* im Ramones-Shirt. Ich kannte die Ramones nicht, und er wusste nicht, wer die Beasties sind. Also haben wir uns unseren Kram vorgespielt, sind gemeinsam auf Konzerte gegangen, und so hat sich das dann irgendwann ergeben.
FK: So war es auch bei uns, das alles ist schlicht und ergreifend dadurch zustande gekommen, dass man mit seinen Freunden abhängt. Es gibt ja tausend Möglichkeiten, miteinander Musik zu machen, aber für mich war dieses Freundschaftsding immer die wichtigste Voraussetzung. In erster Linie sind wir nicht Kraftklub oder sonst was, sondern Freunde, die sich einen Proberaum teilen - so wie andere Leute jeden Mittwoch Darts spielen.

Na ja, nur durch gemeinsame Hobbyabende wird man nicht zu einer der größten Rockbands der Republik, das nehme ich Ihnen nicht ab.
FK: Ich war dann schon sehr engagiert und habe das Ganze ziemlich angeschoben. Wir hatten Songs, die ich so gut fand, dass ich dachte, es lohnt sich, da was zu machen. Unsere Eltern haben uns Geld fürs Studio geliehen, und dann haben wir Postkarten aus Chemnitz geschickt: Aus dem Impressum aller Musikzeitschriften und Blogs hatten wir uns deren Adressen rausgesucht, und dann wurden CDs verschickt.
ATW: Genau am gleichen Punkt der Entwicklung, nur zwölf

Jahre früher, hab ich mir alle coolen Plattenläden rausgesucht, bin mit Peter dahin und hab Demos verteilt. Der Ansatz ist eigentlich der gleiche.
FK: Auf jeden Fall. Wie naiv das teilweise war: Wir haben uns zum Beispiel sämtliche kleineren Festivals unter 5.000 rausgesucht und denen Demos geschickt. Da kam natürlich nie was zurück.

Inwiefern fühlten Sie sich zur damaligen Zeit in der Bundesrepublik angekommen? Unter Umständen war es ja auch ein besonderes Privileg, die BRD praktisch noch mehr oder weniger von außen betrachten zu können.
ATW: Zuerst waren da natürlich diese riesigen Supermärkte. Die Farben und Gerüche waren völlig neu für mich … In erster Linie war es ein Ankommen im Land der tausend Optionen, das hat mich zunächst einigermaßen überfordert.
FK: Darauf bin ich tatsächlich neidisch: Die totale Anarchie, die nach dem Mauerfall geherrscht haben muss, hätte ich gerne erlebt. Wir haben diesen Song gemacht, »Zu jung«, in dem es heißt: »Wir sind geboren im falschen Jahrzehnt.« Wenn jemand fragt, in welchem Jahrzehnt wir denn gerne geboren wären, sage ich immer: »Genau *da* wären wir gerne dabei gewesen.« In meinem jetzigen Alter die Wende erleben zu können, würde mich brennend interessieren.

Das war tatsächlich der völlige Wahnsinn, insbesondere in Berlin. Dieses *anything goes* hat aber auch über vieles hinweggetäuscht, was politisch falsch lief und läuft in diesem Land.

»Ich war definitiv kein Rebell in der Schule.«

Arnim Teutoburg-Weiß

ATW: Politik war mir damals völlig egal. Eigentlich ist sie das bis heute. Meine Frau bringt mich dazu, die Sache mit dem Wählen ein bisschen genauer zu nehmen. Das kommt vermutlich daher, dass mich dieser ganze Politdruck im Osten als Heranwachsender extrem genervt hat. Ich war nur an Musik und Ausgehen interessiert.

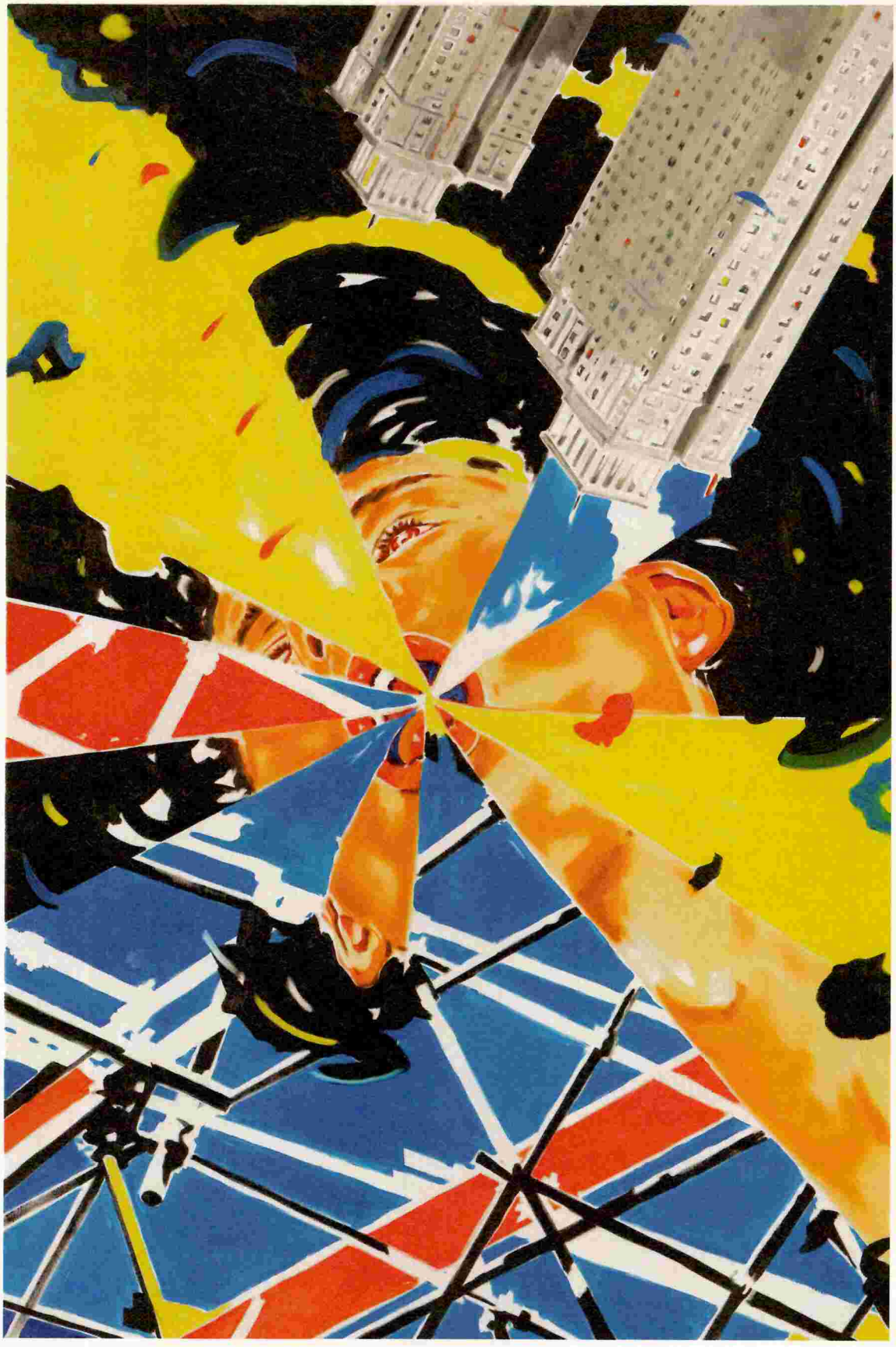
Trotzdem haben Sie als Band eine gewisse Haltung. Sie haben nicht direkt eine Agenda, man würde Sie aber trotzdem eindeutig links verorten. Was würden Sie grundsätzlich sagen: Worum geht es bei den Beatsteaks, was ist das Ziel, das Anliegen?
ATW: Es geht vor allem darum, etwas Eigenes zu machen und die Leute zu unterhalten. Einen eigenen Sound zu kreieren. In unseren ersten Interviews habe ich gesagt, wenn die Leute irgendwann andere Sachen mit uns vergleichen würden, hätten wir es geschafft. Außerdem wollte ich einmal im SO36 spielen. Etwas anderes hat uns am Anfang eigentlich nicht interessiert.
FK: Vor kurzem hatte ich ein anderes Interview, in dem es auch um euch ging. Als der Interviewer sagte, ihr wärt nicht politisch …
ATW: Das ist ein Missverständnis. Wir als Band sind total politisch. Ich persönlich kann nur nichts mit Parteipolitik anfangen.
FK: Darauf wollte ich hinaus. Auch wenn sich das nicht in den Texten ausdrückt, verdeutlicht eure Musik für meine Begriffe doch ganz eindeutig eine politische Haltung.
ATW: Total, wir sind definitiv ganz tief im linken Feld verankert. Das ist für uns einfach total selbstverständlich. Wie meinte Torsten *(Scholz, Bassist)* letztens? »Manche Bands brüsten sich damit, auf einem Anti-Nazi-Sampler zu sein. Für mich ist das völlig normal.« Darüber denken wir gar nicht nach.

Als Texter haben Sie politische Inhalte allerdings nie interessiert, oder?
ATW: Nee, so weit kam es nicht, weil mich das Zwischenmenschliche immer mehr gereizt hat. Von den Bands, die mich geprägt haben, sind im Prinzip auch nur zwei explizit politisch: The Clash und Rage Against The Machine. Und die haben eher musikalisch als textlich Spuren hinterlassen. Obwohl mir das manchmal fast peinlich ist, ich hätte gerne mehr Message. Aber ich kann ja auch nur so sein, wie ich bin. Ist ja auch alles nicht so leicht hier. Mir ist neulich wieder aufgefallen, was für ein unglaublich schlechter Musikgeschmack in Deutschland herrscht. Meine Freundin ist Schottin, und da bin ich direkt neidisch, wenn ich mit ihr drüben bin.
FK: Aber ist das in anderen Ländern wirklich so viel anders?
ATW: Natürlich gibt es auch da eine Helene Fischer und das Pop-Business, aber was wir hier machen, erfährt eine völlig andere Wertschätzung. Das ist Kulturgut. Bei der Geburt meiner Tochter war der schottische Teil der Familie da, und dann stand da so ein 65-Jähriger. Ich hatte gerade das neue Album vorgespielt, und er wollte wissen, wo wir das aufgenommen haben und mit wem. Und er meinte dann gleich: »Oh, Stephen Street, The Smiths, Blur, that's amazing, wow!« So ein Gespräch würde in Deutschland niemals mit so einem Typen zustandekommen.
FK: Während ich dann beim Geburtstag meiner Oma bin und ihre Freundin sagt, dass sie die Musik richtig gut findet, aber mit den englischen Texten nichts anfangen könne. *(lacht)* Ich habe darüber aber nie so viel nachgedacht. Natürlich gibt's diese Leute in Deutschland, aber ich persönlich kenne niemanden, der sich Zedd-Songs aufs Handy zieht. Es ist so müßig, sich über so etwas aufzuregen.

NORBERT BISKY

»WIE EIN LOTTOGEWINN«

Armageddon, 2007
Öl auf Leinwand, 280 × 400 cm
© Norbert Bisky, Courtesy Galerie Crone, Berlin



Stadt des Teufels, 2007
Öl auf Leinwand, 150 × 100
© VG Bild-Kunst, Bonn 2014

Norbert Bisky wird immer noch als der Post-DDR-Maler rezipiert, der als Ex-Schüler von Georg Baselitz diese knallig provozierenden Bilder im Stil des sozialrealistischen Körperkults pinselt, wo doch sein Vater, der Lothar … Dabei ist dem 1970 geborenen Künstler die DDR mittlerweile ziemlich schnurz. Die Rostocker Kunsthalle widmet seinem Werk nun unter dem Titel *Zentrifuge* die erste große Überblicksschau.

TEXT: Sonja Eismann

Am 9.11.1989 fiel die Mauer. Am 11.11.1989 mussten Sie als 19-jähriger DDR-Bürger zur NVA einrücken und wurden nach einer nicht akzeptierten Verweigerung für zwei Tage eingeknastet. Kurz zuvor, am 4.11., hatte Ihr Vater Lothar Bisky eine Rede vor 500.000 aufgebrachten Demonstranten am Alexanderplatz gehalten. Nun, fast genau 25 Jahre nach diesen Ereignissen, eröffnet Ihre erste große Werkschau in einer ostdeutschen Kunsthalle. Verrückter Zufall oder von langer Hand geplant?
Ach, das fällt jetzt tatsächlich völlig zufällig zusammen. Ich bin schon lange mit der Kunsthalle Rostock im Gespräch, denn so eine große Ausstellung auf 1.500 Quadratmetern Fläche benötigt viele Jahre Vorbereitungszeit, und beim Termin hat wirklich niemand an irgendeinen Gedenktag gedacht. Andererseits ist der Fall der Mauer für mich persönlich doch ein Riesenereignis, weil er den Beginn meines selbstständigen Lebens markiert, den Anfang von allem, was mir lieb und teuer ist. Bei diesen ganzen Gedenkmomenten, diesen vielen Filmen und Dokumentationen, die gerade laufen, merke ich aber auch, dass ich dazu eine Riesendistanz habe. Ich habe mich ja bereits sehr früh mit meiner Geschichte, meiner Kindheit in der DDR auseinandergesetzt, zu einer Zeit, als das ganz viele Leute noch schwierig und schmuddelig fanden. Und ich habe dafür viel Dresche eingesteckt. Das führt aber auf der anderen Seite auch dazu, dass ich im Kopf an einem ganz anderen Punkt bin, als mich mit dieser blöden DDR zu beschäftigen, das habe ich wirklich lange genug für mich durchgearbeitet. Das war ein Scheißland, und es ist gut, dass es untergegangen ist.

Haben Sie den Eindruck, dass die deutsche Öffentlichkeit insgesamt über diese Einteilungen in Ossi und Wessi hinweg ist?
Ich finde, es gibt einen diametralen Unterschied zu den Neunzigern, was die Stimmung betrifft. Ich habe eher den Eindruck, jetzt gerade einen Prozess zu erleben, den man vielleicht vor 20 Jahren hätte durchlaufen müssen - es wird sich unheimlich viel damit beschäftigt, was das für ein Land gewesen ist, es wird alles kulturell aufgearbeitet.

Immer wieder wurde der sozialrealistische Körperkult hervorgehoben, der in Ihren Bildern zu sehen sei, wobei viele dieser Motive doch auch als explizit schwule Ästhetik gelesen werden könnten. Wundert Sie das?
Ich habe nie ein Geheimnis daraus gemacht, schwul zu sein, und ich habe eine Zeit lang sehr explizite Bilder gemalt. In New York habe ich bald eine Ausstellung und da gibt es ganz klar diesen Blick: Ach, das hat einen queeren Zusammenhang. Das spielt dort eine viel größere Rolle in der Wahrnehmung meiner Werke. Die wissen teilweise aufgrund meines polnischen Nachnamens gar nicht, dass ich Deutscher bin. Dieses ganze nachträgliche Gebastele von Identitäten ist in der heutigen Welt ja auch absurd, denn es gibt Millionen Menschen, die woanders groß werden als sie geboren wurden, wo kulturelle Brüche drei-, vier-, fünfmal in den Biografien vorkommen. Daher finde ich es auch ein bisschen problematisch, immer noch um dieses DDR-Ding zu kreisen. Vielleicht komme ich irgendwann im Alter noch einmal darauf zurück, aber ich habe das eigentlich für mich künstlerisch komplett abgeschlossen.

In vielen Ihrer Bilder spielen Terror und Gewalt eine Rolle, in letzter Zeit findet sich, ob in Installationen oder Gemälden, häufiger das Motiv des Flüchtlingsbootes. Ist das ein konkreter politischer Kommentar oder eher eine allgemeine Metapher?
Ich schreibe keine Leitartikel, sondern mache Malerei. Natürlich gehe ich mit wachen Augen durch die Welt, und wie das Beispiel Mumbai gezeigt hat, wo ich die Terroranschläge 2008 aus der Nähe miterlebt habe, komme ich durch meinen Beruf in die Situation, dass ich mit Konflikten konfrontiert werde, die man sich gar nicht ausdenken kann. Wenn ich einen persönlichen Bezug zu einem sehr politischen Thema habe, dann kommt das in meine Bilder rein. Wenn es um Aufstände geht, bei denen Teile der Bevölkerung und gerade junge Leute finden, dass die alten Säcke, die das Land regieren, endlich zurücktreten sollen, Grenzen aufgemacht werden sollen und jeder seine Meinung sagen dürfen soll, dann kann ich schon einen sehr klaren persönlichen Bezug dazu herstellen. Ich selbst habe mein Abitur gemacht, und dann ist die Mauer aufgegangen, was wie ein Lottogewinn war.

Kunst ist heute ein wichtiger Wirtschaftsfaktor, Künstler werden zu Popstars einer geldgetriebenen Erfolgskultur. Auch von Ihren Bildern werden hohe Verkaufspreise kolportiert, trotzdem betonen Sie immer wieder, geerdet zu sein. Wie schaffen Sie das?
Das ist ganz einfach: nicht über den roten Teppich laufen. Niemand wird dazu gezwungen, man kann immer am Teppich und hinter den Fotografen vorbeilaufen. Alles einfach nicht so wichtig nehmen. Es gibt Sachen, die ich toll finde: mit anderen Künstlern zusammenzuarbeiten oder Leuten zu begegnen, die ich wahrscheinlich deshalb treffe, weil ich eine Ausstellung mache. Aber es ist mir scheißegal, im angesagtesten Restaurant der Stadt Saufrunden auszugeben, das mache ich auch nicht. Ich führe ein ziemlich normales Leben in Berlin-Friedrichshain.

NORBERT BISKY
ZENTRIFUGE
16.11.2014 BIS 15.02.2015, KUNSTHALLE ROSTOCK

Abzug, 2007
Öl auf Leinwand, 250 × 300
© Norbert Bisky, Courtesy Galerie Crone, Berlin

FRITZ KALKBRENNER
ES GIBT JETZT EIS AM STIEL!

Der Berliner Produzent Fritz Kalkbrenner hat, 1981 geboren, die letzten Jahre der DDR noch als Kind miterlebt. Seine Eltern Clara und Jörn, beide Kulturjournalisten, vermittelten ihm Einblicke in die politischen, sozialen und wirtschaftlichen Entwicklungen jener Tage. Nach der Wende wuchs er an der Seite seines Bruders Paul in die aufkeimende Technobewegung hinein, die vom Osten des Landes aus die gesamte Bundesrepublik prägen sollte. Für SPEX erinnert sich Fritz Kalkbrenner an die intensiven Jahre nach dem Mauerfall.

AUFZEICHNUNG: Thomas Venker

Ich bin in den Achtzigerjahren in Berlin mit wenig aufgewachsen: kein Pott zum Reinpinkeln, kein Fenster zum Rausspringen. Da lernt man, sich die Dinge zurechtzubasteln. Wobei ich jetzt nicht so *opportunity-hugging*-mäßig geworden bin wie jemand aus den Staaten, der natürlich alles hinkriegen kann und Millionär wird. Aber meine spezielle Sozialisation hat mich schon gelehrt, dass man die Dinge angehen muss. Es gibt nichts Gutes in der Welt, außer man tut es, hat meine Oma immer gesagt. Da kommt der DDR-geschuldete Atheist in mir zum Tragen, ich habe ja leider keine zweite Runde, die ich gehen kann. Es gibt nur dieses eine Leben, und dafür muss man sehr dankbar sein.

Als die Mauer gefallen ist, war ich noch sehr jung. Die Wende ist dann in meinen Augen viel langsamer verlaufen, als es die Allgemeinheit wahrhaben will. Bis 1995 hat sich das für uns im finsteren Osten nur ganz langsam verändert. Das war nur für die westdeutschen Wirtschaftsjungs anders, die die Möglichkeiten erkannt haben und sofort rübergekommen sind und uns abgeledert haben. Für uns war der größte Unterschied: Es gibt jetzt Eis am Stiel!

Es war ja nicht so, dass man ab dem 3. Oktober 1990 plötzlich Gesamtdeutscher war, das war ein tiefgehender, identitätsstiftender Prozess, der mich noch bis zu meinem Lebensende verfolgen wird. Wirklich zusammenwachsen wird das erst für die Generation der ab 1986 Geborenen. Wir Älteren haben einfach noch zu viel aufzuarbeiten: Ich war noch Jungpionier, viele in meiner Familie waren Antifaschisten, die zwölf Jahre im KZ zugebracht haben. Das war nicht so leicht mit dem Neuzusammenbauen, bevor man alles für sich erkennen und verstehen kann.

Heute begegnen sich Ost- und Westdeutsche im vergleichbaren Alter und können darüber sprechen, wie das war, und die Perspektiven vergleichen. Denn wenn ich sage, dass wir im Osten so heftig gelitten haben, dann erwidert jemand aus dem Westen zu Recht, dass man in den Achtzigerjahren auch nicht im Arbeiterviertel in Marburg hätte leben wollen oder in Rüsselsheim, wo die Jungs auch nur die Dreckpopel aus dem Schornstein durch die Nase gezogen haben und der Vater gehustet hat, dass ihm die Lunge raushing. Der hohe Standard, von dem wir im Osten immer dachten, dass den jeder im Westen erreichen würde - das stimmte ja alles gar nicht. Im Pott haben die auch gelitten wie die Hunde. Früher konnten wir das nicht so realistisch abgleichen. Der Unterschied ist zwar noch da, wird auch immer bleiben, aber dass man sich ärgert, dieses »Ich hier und du da drüben«, das findet nicht mehr statt.

Der Rechtsfreiraum war nicht nur schön. Die Bourgeoisie und die Kunstszene, die das Abgerockte so anziehend fanden, hatten natürlich auch genug Kohle, um es sich in Berlin-Mitte schön zu machen. Doch die Zustände in Lichtenberg, wo ich aufgewachsen bin und lange lebte, waren alles andere als schön. Da setzte man die Leute mit dem Kiefer auf den Bordstein - und dann waren die tot. Aus dem Nichts konnten plötzlich alle dealen, und Nazi-sein war schlagartig auch cool - das musste man erst mal verdauen. Techno war dabei ein großartiges Ventil für all jene, die damit nichts zu tun haben wollten. Das war Mittel und Zweck und schallte mit einer unglaublichen Energie hinaus bis nach Mitte, das damals eine halbe Ewigkeit entfernt lag, und dann darüber hinaus. Für Techno waren das ideale Bedingungen: Bahnhallen leer, alle rein und ab die Post. Davon zehrt die Stadt noch heute, und das prägte das gesamte Land.

Ich habe lange nicht mitgeschnitten, was Techno auch politisch an Befreiungspotenzial besaß, ließ einfach nur Dampf ab. Später öffneten sich mir die Detroit- und Chicago-Perspektiven und was dort damit verbunden wurde. Ich bin sehr froh, dass ich mit der elektronischen Musik jener Tage sozialisiert wurde und nicht mit der von heute. Die Entleerung von Techno, die gute Laune von Ibiza, das gefällt mir nicht. Wir versuchen, die originäre Botschaft weiter zu verbreiten, dass Techno *deep* und schwarz zu sein hat. Alles da draußen ist scheiße, deswegen hat auch Techno schlechte Laune. Man muss sich den Arsch abtanzen, um Kraft zum Durchhalten zu gewinnen. Es hat sich ja mit der Zeit eine Abbildungsveränderung ergeben. Bis zur vollkommenen Entleerung, nach der nur noch die physisch gute Laune präsent ist: »Wir sind auf Ibiza und ziehen Koks.« Das ist nicht im Sinne des Erfinders.

AG. GEIGE »ZEYCHEN UND WUNDER«

TEXT: Cord Riechelmann

Wir leben in Tagen
Von Zeychen und Wundern
Wo sind sie hin
Keiner sah sie gehn

Die *?* wechseln
Sie bleiben verschwunden
Vielleicht hat nie jemand
Sie wirklich gesehn

Verloren die Tage
Der Zeychen und Wunder
Sie kehren nie wieder
Das wäre zu schön

Trotz allem verbleiben
Noch ein, zwei Sekunden
In denen wird schon
So ein *?* geschehn

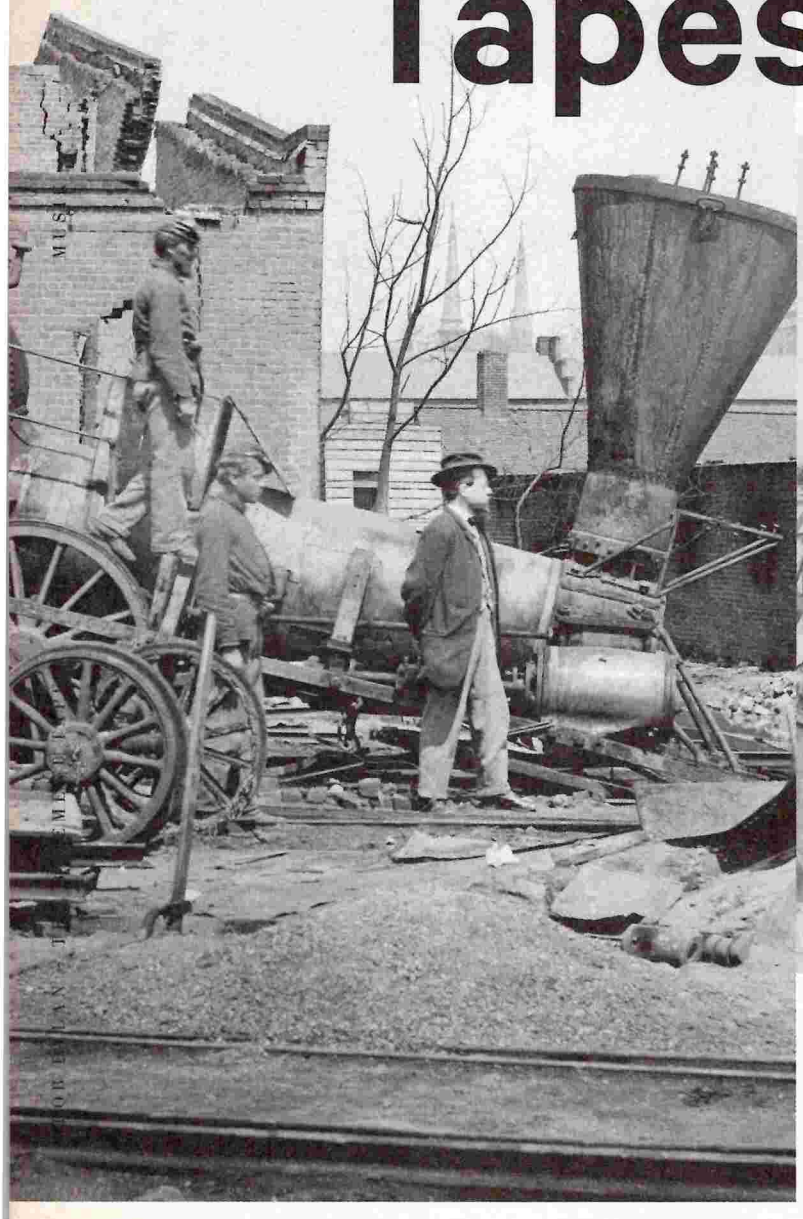
Der Text zum Lied »Zeychen und Wunder« der AG. Geige schafft es, mit der Stimmung eines ganzen Jahrzehnts und selbst noch dessen Folgejahren eins zu werden. Das können so nur Gedichte und Lieder, und unter denen auch nur die besten.

In den im Jahr 1989 getexteten Zeilen »Verloren die Tage / Der Zeychen und Wunder / Sie kehren nie wieder / Das wäre zu schön« steckt bereits die ganze Trostlosigkeit der Nullerjahre und auch unserer Tage. Im Grunde sagen sie nichts anderes als das, was der Medientheoretiker, Philosoph und Aktivist der Bewegung von 1977 in Bologna, Franco »Bifo« Berardi, kürzlich in einem Interview sagte: »Nie in unserem Leben sind wir so ohnmächtig gewesen. Nie sind Intellektuelle und Politiker so stumm gewesen, so unfähig, einen Weg zu finden, der eine neue mögliche Richtung zeigen könnte.« Die Mitte der Achtzigerjahre in Karl-Marx-Stadt gegründete und bis 1993 aktive AG. Geige sagt das nur schöner, und darin liegt tatsächlich eine Art neue Richtung, auch wenn die mit den »ein, zwei Sekunden« am Ende zunächst nur zu den Sternen zu weisen scheint.

Zum einen geht es in der Kunst natürlich um Schönheit, und damit ist man schon mal eine ganze Garde von Kunstkritikerkretins los, die noch in 1.000 Jahren die Phrase von den nicht-mehr-schönen Künsten daherplappern, als kämen sie gerade aus einem Seminar von Martin Seel. Zum anderen geht es natürlich um das erste Wunder, auf dem unsere Kultur immer noch basiert: das Wunder von Jesus, der Christus ist, und als Gottes Sohn von den Toten auferstanden und in den Himmel gefahren ist. (Auf die Tatsache, dass daran keiner mehr glaubt, sollte man sich nicht zu viel einbilden. Das war schon zu Lebzeiten Jesu der Fall, denn sein Aufstieg widersprach bereits damals allen bekannten Gesetzen der Natur und ihrer Wissenschaften.)

Ein Schuh für eine neue Richtung wird aus diesen Zeichen und Wundern, wenn man sie durch den Begriff des Ereignisses ersetzt. In einem Ereignis ändern sich nicht nur die Dinge, sondern die Parameter, an denen man die Tatsache der Veränderung misst. Ein Ereignis verändert das ganze Feld, in dem die Tatsachen erscheinen, mitsamt den Träumen, die darin geträumt werden. Diedrich Diederichsen hat es kürzlich in seinem Nachruf auf Harun Farocki in den traumschönen Satz gebracht, dass die Revolution schon stattgefunden hatte, wenn man mit Farocki ins Gespräch kam. Nichts anderes deuten die letzten Zeilen von »Zeychen und Wunder« an: »Trotz allem verbleiben / Noch ein, zwei Sekunden / In denen wird schon / So ein *?* geschehn.« Das Ereignis gehört, das sagt die AG. Geige fast zu schön, eben den Sternen und nicht den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit.

Bob Dylan – The Basement Tapes



Szenen aus dem alten Westen – eine vergangene Welt inspirierte Bob Dylan zur Erfindung der Americana.

Unfassbare 47 Jahre lang waren jene mythenumrankten Sessions, die Bob Dylan 1967 mit The Band bei Woodstock abhielt, eines der größten Geheimnisse des Pop. Mit *The Basement Tapes: Complete* erscheint nun endlich eine komplette Sammlung aller erhaltenen Aufnahmen. Die Veröffentlichung der beeindruckenden Box ist ein historisches Ereignis. Sie dokumentiert die Erfindung der Americana, wie wir sie heute verstehen.

Aus der Zeit gefallen

TEXT: Max Dax
FOTOS: Library of Congress

In seiner Autobiografie, den *Chronicles Vol. 1,* beschreibt Bob Dylan seine Ankunft als unbeschriebenes Blatt im Greenwich Village, Manhattan, im Jahr 1961. Die Gegenwart empfindet er damals als rastlose Welt im Umbruch, wenn nicht gar kurz vor dem Untergang. Zum Ausgleich besucht er regelmäßig die New York Public Library, um sich in deren Zeitungsarchiven die Schlagzeilen des vorangegangenen Jahrhunderts einzuprägen – als bildeten die Geschichten von in der Prärie entgleisten Eisenbahnzügen, Schlachtverläufen des Amerikanischen Bürgerkriegs und tödlich endenden Eskalationen um gestohlene Stetson-Hüte eine amerikanische Wirklichkeit ab, die echter, wahrer und ewiger war als die Kubakrise (1962), der *March On Washington* (1963) oder die Ermordung John F. Kennedys (im selben Jahr). Beziehungsweise: Tagesaktualität war seine Sache nicht. Einen abendlichen Theaterbesuch von Jean Genets *The Balcony* im Village beschreibt Dylan mit den Worten: »It portrayed the world as a mammoth cathouse where chaos rules the universe, where man is alone and abondoned in a meaningless cosmos. [...] It could have been written one hundred years ago. The songs I'd like to write would be like that, too. They wouldn't conform to modern ideas.«

1967, fünf bahnbrechende Alben und keine sechs Jahre später, nimmt Dylan mit dem Rumpf seiner Begleitband The Hawks in 138 Takes 105 Songs auf, die dieser Ankündigung des Aus-der-Zeit-gefallen-Seins einen Resonanzkörper verleihen – in der ländlichen Abgeschiedenheit einer Künstlerkolonie namens West Saugerties bei Woodstock, 150 Kilometer nördlich von Manhattan. Nur Levon Helm fehlt bei der Mehrzahl der Aufnahmen, der singende Schlagzeuger der Hawks, die sich im Prozess der Recording-Sessions in The Band umbenennen und eine eigene Karriere beginnen werden. Die Aufnahmen finden in Wohnzimmern und Kellern von Häusern statt, die die Musiker gemietet haben, und nicht in professionellen Tonstudios – mit einer Bandmaschine, rudimentärer Mikrofonierung, ohne Sound-Engineer und Produzent. Einige der Aufnahmen leaken 1969 auf dem ersten Bootleg der Musikgeschichte, *The Great*

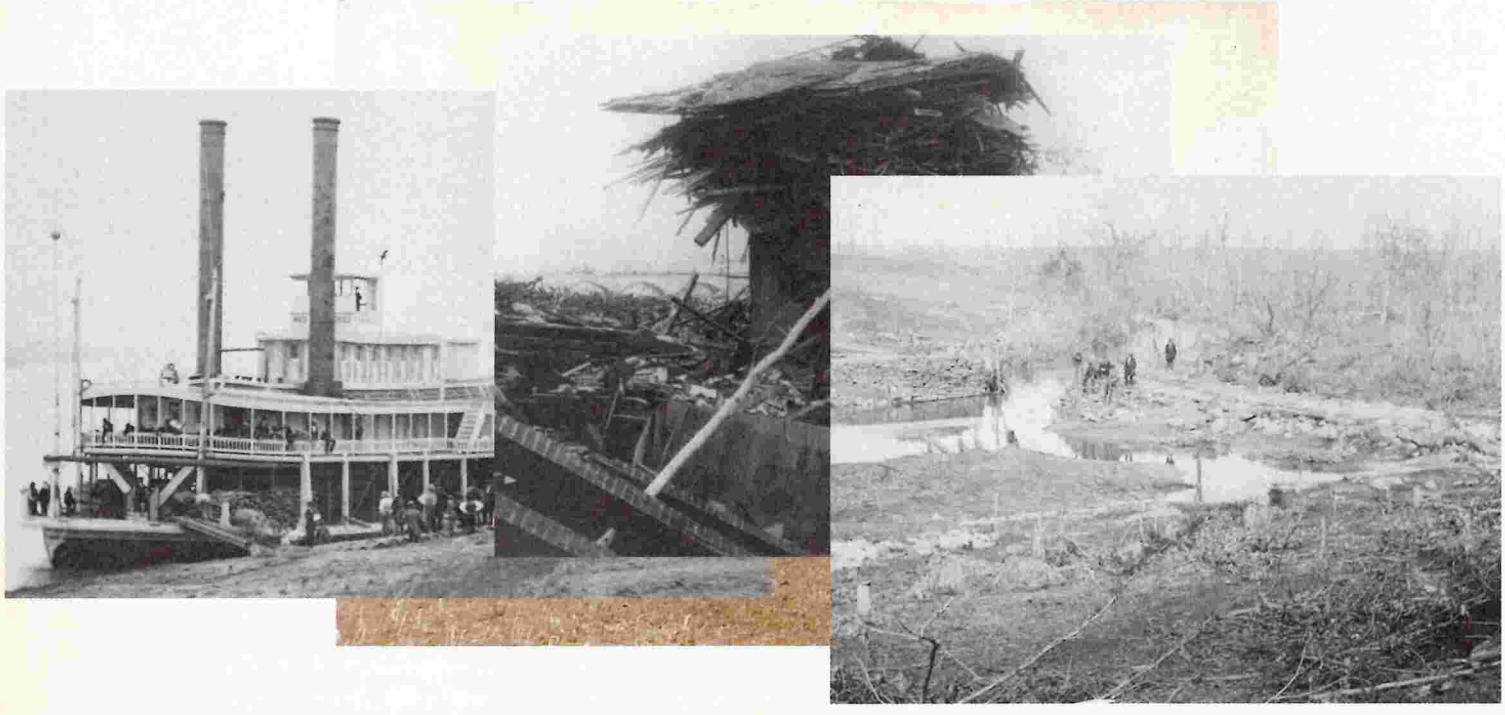
White Wonder, und generieren einen Hype um die mysteriösen, weil unveröffentlichten Sessions, dem eine Titelgeschichte des *Rolling Stone* im Juni 1968 vorangegangen war: »Why *The Basement Tapes* should be released«.

Die ungezählten Bootlegs, die seitdem den Schwarzmarkt und das Internet bedienten, wie auch die kaputtproduzierte offizielle, gleichnamige Columbia-Veröffentlichung aus dem Jahr 1975 können jetzt getrost entsorgt werden. Denn *The Basement Tapes: Complete* versammelt alle erhaltenen Aufnahmen in der vermutlich bestmöglichen Restaurierung, die für Geld zu bekommen ist. Alles bleibt hier *rough*, ungeschliffen und unbehauen. Manches Mal ist gar die Gitarre Robbie Robertsons verstimmt, und einige Songs sind heute, nach 47 Jahren, von *tape hisses* fast zerstört. Aber das tut der elementaren Energie und zeitlosen Mitteilungskraft dieses immensen Songzyklus keinen Abbruch. Im Gegenteil: Die Folk-, Honkytonk-, Blues-, Country- und Rocksongs sind imprägniert von einer *looseness* in Gesang und Zusammenspiel, die ihresgleichen sucht. Ohne spekulieren zu wollen: Man meint, einer Band zu lauschen, die weiß, was sie sucht. Dabei klingt sie gleichermaßen bekifft wie fokussiert.

Eine eigene, aus der Zeit gefallene Musik zu suchen und nicht an die Moderne des von Dylan nur ein Jahr zuvor mit seinem Album *Blonde On Blonde* ausgerufenen, amphetamingetriebenen *Thin Wild Mercury Sounds* anzudocken, ist 1967 die Antithese zu Dylan selbst – und zur psychedelischen Musik, die Ende der Sechziger allgegenwärtig ist. *Blonde On Blonde*, das erste Doppelalbum der Popgeschichte, markierte den Endpunkt einer drei Alben umfassenden Exkursion Dylans in die *definition of cool*. Für diesen in unglaublichen 18 Monaten realisierten künstlerischen Triumph war ein hoher Preis bezahlt worden. Ein Motorradunfall im Juli 1966, der wohl so schlimm nicht gewesen ist, hielt als willkommenes Feigenblatt für die Erschöpfung her, die sich im Anschluss an die legendäre Welttournee von 1965/66 wie ein Kater auf die Protagonisten gelegt hatte: Eine bereits gebuchte weitere Welttournee wurde abgesagt, ein verkorkstes Romanprojekt namens *Tarantula* ebenso wie Dylans Filmprojekt *Eat The Document* ad acta gelegt – stattdessen erfolgte der Rückzug ins Private, nach draußen herrschte absolute Funkstille.

Man muss sich das kreative Energiefeld, in dem die *Basement Tapes* zwischen März und September 1967 entstanden, wie eine von der Welt abgelegene Blase vorstellen, als Oase, wie geschaffen für eine musikalische Herausforderung der Vergangenheit. Bob Dylan, Rick Danko, Richard Manuel, Robbie Robertson und Garth Hudson befeuern sich gegenseitig. Von Dylan kam die obskure Auswahl intensiver Folk-Songs, durch die sich die Fünferbande Stück für Stück arbeitete. Von The Band stammte eine R'n'B-getriebene Spielpraxis, die das Projekt musikalisch kontrapunktierte. Man achte auf Rick Dankos Basslinien. Bald und zunehmend fließen Dylan-Originale in die Sessions ein – Stücke, die Dylan während des Aufnahmeprozesses mühelos in seine Olivetti-Schreibmaschine zu hacken scheint.

Es handelt sich um Rohdiamanten von Songs, die damals wie heute mehr als ausreichen würden, um eine bemerkenswerte Karriere auf ihnen aufzubauen. Die Qualität der Dylan-Originale ist atemberaubend und beeindruckt nicht zuletzt quantitativ: »Tears Of Rage«, »I Shall Be Released«, »Crash On The Levee«, »This Wheel's On Fire« oder »Million Dollar Bash« gehören längst zum Kanon nicht nur Dylans. 14 dieser Kompositionen wurden strategisch von Dylans Manager Albert Grossman als Demos an Interpreten wie Manfred Mann (»Quinn The Eskimo«), Peter, Paul & Mary (»Too Much Of Nothing«) oder die Byrds (»You Ain't Going Nowhere«) verschickt, die aus den Skizzen Welthits machten. Den Rest besorgten die in The Band umbenannten Hawks, indem sie 1968 mit *Music From Big Pink* ihre eigene Version der *Basement Tapes* veröffentlichten und als Teil dieser konzertierten Aktion nicht zuletzt das Genre Alternative Country / Americana aus der Taufe hoben – eben jenes Genre, das bis heute von Künstlern wie Jeff Tweedy (Wilco), Will Oldham/Bonnie »Prince« Billy (Palace Brothers) und unzähligen anderen am Leben erhalten und unablässig erweitert wird.



Entscheidend bleibt, dass Dylan in den 138 Takes, die nun als 6-CD-Box *The Basement Tapes: Complete* und als imaginiertes 3-Vinyl-Album mit 38 Songs veröffentlicht werden, eine Reise weg von der Moderne, hinein ins »unheimliche, dunkle Amerika« unternahm, wie es Greil Marcus in seinem Buch *Invisible Republic* über die *Basement Tapes* und ihre Wurzeln in der amerikanischen Musik ausgedrückt hat. Der Buchtitel bezieht sich darauf, dass die alten

Seefahrerlieder, die Balladen und Geschichten, die Dylan und The Band interpretieren, eine andere Oral History als die offizielle Geschichte Nordamerikas erzählen. Die Coverversionen, die einen Großteil der *Basement Tapes* ausmachen, handeln von der Geschichte der halb wirklichen, halb fantastischen unsichtbaren Republik, die unterhalb der Zeitleiste der offiziellen Vereinigten Staaten von Amerika liegt. Eine Republik, in der alltäglichen Menschen alltägliche Dinge passieren, die von Dylan freilich mit poetischer Lizenz in Song-Gleichnisse gegossen werden, die in ihrer Einfachheit und Wahrhaftigkeit an Fabeln und an Geschichten aus dem Alten Testament erinnern. Im herausragenden »Sign On The Cross« etwa singt Dylan: »Now, when I was just a bawlin' child / I saw what I wanted to be / And it's all for the sake / Of that picture I should see / But I was lost on the moon / As I heard that front door slam / And that old sign on the cross / Still worries me.«

Zugleich war Bob Dylan 1966, als er einen glimpflich verlaufenen Motorradunfall in eine kreative Exit-Strategie ummünzte, ein frischgebackener Ehemann und Familienvater. Eine Tournee, ein Buchprojekt und einen Film abzusagen, mag auf den ersten Blick eine fatale Karriereentscheidung sein, aber für einen Vater ist es gut, seine Kinder aufwachsen zu sehen. In seiner Autobiografie schreibt Dylan: »I was a family man now.« The Hawks waren als Begleitband Dylans auf der Welttournee von 1965/66 eine der lautesten, manche Quellen behaupten: *die* lauteste Band der Erde gewesen. In Woodstock spielten Dylan und Band leiser, *looser*, neues Terrain erkundend. Man hört den Aufnahmen an, dass sie für kein Publikum und keine Albumveröffentlichung geschrieben wurden.

47 Jahre nach ihrem Entstehungsdatum verwandeln die *Basement Tapes* heute jeden Raum in einen Zeittunnel, der viel weiter zurückreicht als bloß bis 1967. Das ist das Besondere dieser Lieder und der Geschichten, die in ihnen erzählt werden. Es werden aus der Zeit entrückte Situationen, oft kafkaeske Momente geschildert, wie in dem Dylan-Song »Lo And Behold«, worin der Sänger vom Zugschaffner aus dem Nichts nach seinem Namen gefragt wird: »And he asked me my name / I give it to him right away / Then I hung my head in shame.« Das ist Reflexion über die *conditio humana* in Reinform, die in ihrer puren, direkten Erzählweise amalgamiert mit Juwelen wie »The Hills Of Mexico«, auch bekannt als »Trail Of The Buffalo«, einem wunderschönen Traditional über Cowboys, die zu Hungerlöhnen auf die Büffeljagd geschickt werden. Der Take endet abrupt: Mitten in der herzzerreißenden Darbietung bricht Dylan die Aufnahme harsch ab mit den Worten: »We are wasting tape.«

Denn darum geht es: Musik wird gespielt und auf Tonband aufgenommen, das so wertvoll ist, dass man einen Take im Zweifelsfall lieber abbricht, als Tonband zu verschwenden. Doch Magnetbänder verschleißen, wenn man sie nicht richtig lagert. Auf der sechsten CD der *Basement Tapes: Complete* versammeln sich die Aufnahmen, denen eine partielle Zerstörung anzuhören ist. Interessanterweise haben diese halb zerstörten Tonkonserven einen ganz eigenen Charme. Sie klingen wie aus dem All zurückgestrahlte, einst versandte Radiowellen, metallen und verzerrt. Beste Beispiele hierfür sind die Songs »King Of France« und »2 Dollars And 99 Cents«, die dank ihrer Zerstörungen gar nicht so weit entfernt scheinen vom Sound der Sonics, die 1965 mit *Here Are The Sonics* nur wenige Monate zuvor das erste Punk-Album der Musikgeschichte veröffentlicht hatten.

In diesem Sinne: Das Wesen der *Basement Tapes* ist das Fragmentarische. Mal werden Songs abgebrochen, mal sind sie nicht zu Ende getextet, ohne Ausnahme hätten die Aufnahmen »professioneller«, »cleaner«, perfekter arrangiert sein können. Dennoch verändert sich jeder Raum im Jahr 2014 ins Märchenhafte, sobald diese Musik in ihrer Unvollkommenheit erklingt. Um es klar zu sagen: Diese Lieder sind magisch. Sie ziehen hypnotisch in den Bann. Sie erlauben es überdies, über ihre Narration, immer tiefer in sie einzudringen. Sie laden uns Hörer ein, mit in den Alltag einer anderen, fernen Zeit einzutauchen, in ein rhizomatisches Paralleluniversum, das die *Invisible Republic* bis in ihre Atomteilchen auslotet, indem das scheinbar Nichtige zum Besonderen erhoben wird. Wenn Dylan etwa in dem Song »Please, Mrs. Henry« die Geldknappheit des Erzählers in einen existenziellen Refrain gießt: »Please, Mrs. Henry, please / Mrs. Henry, please / I'm down on my knees / And I ain't got a dime.«

Die Lieder aus dem Keller beschreiben Situationen auf Leben und Tod, erzählen von Mississippi-Fluten, die ganze Landstriche verwüsten, und von bizarren zwischenmenschlichen Dramen, in Form gegossen für die Ewigkeit, voller Tiefe und poetischer Strahlkraft. Die *Basement Tapes* erschienen trotz dieser Qualitäten nicht als Nachfolgealbum zu *Blonde On Blonde*, sie wurden nie in Form gebracht. Stattdessen markierten sie für 47 Jahre den größten Mythos der Popgeschichte. Dass sie mit einem Mal zugänglich sind, fühlt sich so seltsam und zugleich inspirierend an, als sei man heimlich mit der Taschenlampe in eine Jahrzehnte lang verschlossene Bibliothek eingebrochen.

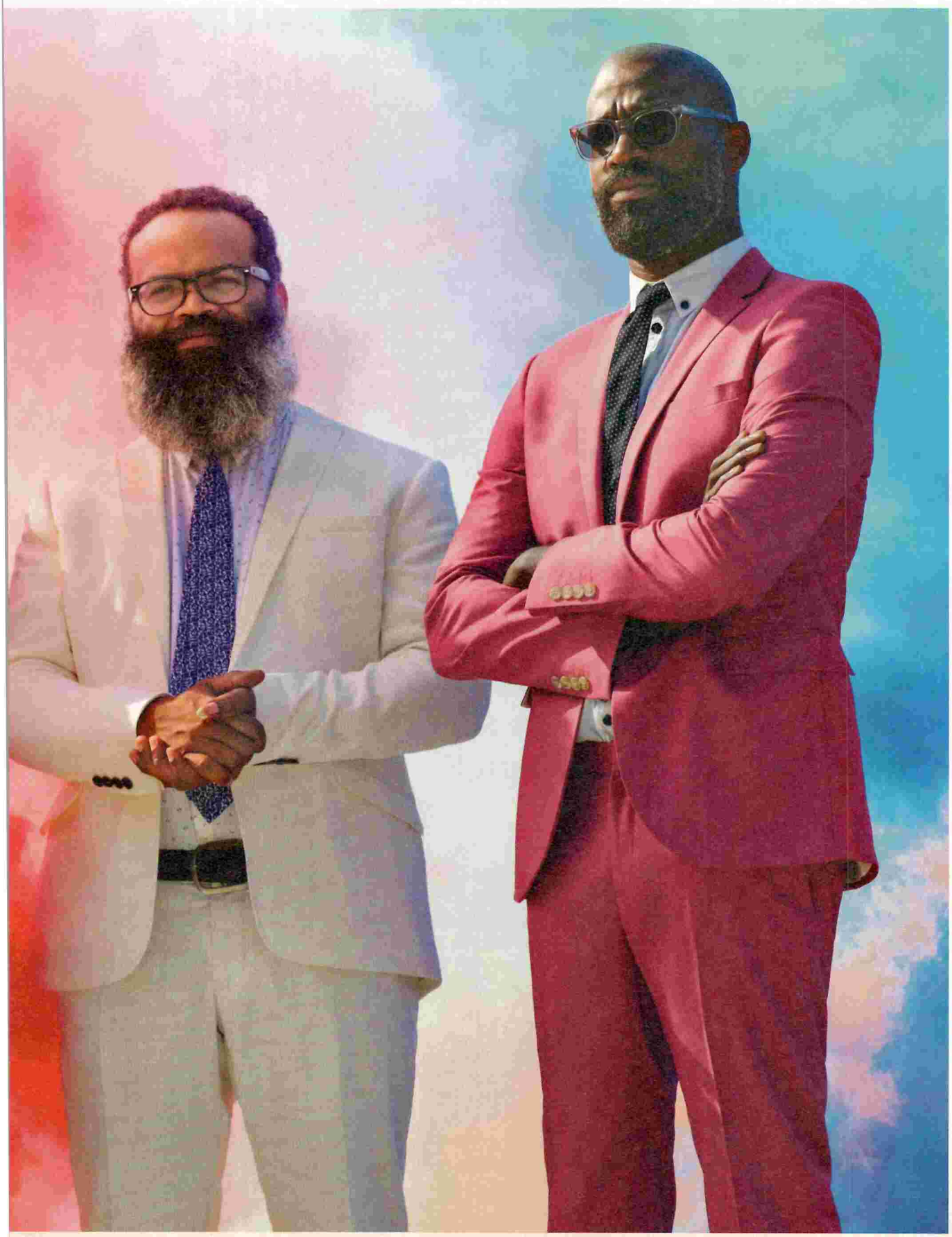
Die Lieder aus dem Keller beschreiben Situationen auf Leben und Tod, erzählen von Mississippi-Fluten, die ganze Landstriche verwüsten, und von bizarren zwischenmenschlichen Dramen.

BOB DYLAN
THE BASEMENT TAPES COMPLETE: THE BOOTLEG SERIES VOL. 11
COLUMBIA / LEGACY

TV On The Radio

Pyrohools im bunten Z wirn: David Sitek, Jaleel Bunton, Kyp Malone, Tunde Adebimpe (v.l.)

Dieses Umz Umz Umz



Den Traum von einer allseits offenen Künstlerszene in Brooklyn hatten TV On The Radio längst ausgeträumt, als ihr Bassist Gerard Smith vor dreieinhalb Jahren an Krebs starb. Mehr Teppiche wollte sich die ehemals wegweisende Band der tüfteligen US-Rockmusik nicht unter den Füßen wegziehen lassen. Ihr fünftes Album *Seeds* geht mit hochglänzender Popmusik und geradezu provokantem Optimismus auf seine Hörer los. Es ist das neue Manifest einer Laborkittelband, die im pinkfarbenen Anzug wiedergeboren wurde.

TEXT: Daniel Gerhardt FOTOS: John Dark

Schon 2003 klangen TV On The Radio, wie sich das Leben im Jahr 2014 anfühlt. Im Hochsommer erschien damals ihre erste EP *Young Liars*, die Band bestand aus dem Multiinstrumentalisten David Andrew Sitek, Sänger Tunde Adebimpe und dem gerade dazugekommenen Gitarristen und Zweitsänger Kyp Malone. Sofort erklärte die Presse TV On The Radio auf Jahre hinaus für unschlagbar. Seit einer Ewigkeit, hieß es, sei niemand mehr seiner Zeit so weit vorausgewesen. Gemeint war damit der Glaube, TV On The Radio könnten sich im großen Stil durchsetzen mit ihrer schwer kategorisierbaren Musik zwischen Soulgesang, No-Wave-Noise, Shoegaze, Doo-wop und Saxofonsoli. Drei Männer aus Brooklyn sollten den Artrock in ein neues Zeitalter der Offenheit und breiten Akzeptanz führen.

Schwer zu sagen, ob die Journalisten damals wussten, was sie schrieben. Recht hatten sie jedenfalls. Zwar wurden TV On The Radio nie zur Speerspitze einer Bewegung für die unplanmäßige Verwendung von E-Gitarren, Tapeloops und Beach-Boys-Harmonien. Ihre Musik aber war der Zeit wirklich voraus. Sie erahnte vier Jahre vor dem ersten iPhone das Gefühl, ein zweites Leben in der Hand zu halten, es managen zu müssen und darüber ein bisschen verrückt zu werden. Vor allem die *deep cuts* auf TV On The Radios Debütalbum *Desperate Youth, Bloodthirsty Babes* (2004) klangen, als hörte man mehrere Songs gleichzeitig. Der Tonspurenzähler ging hoch bis kurz vor dreistellig, die Texte ließen viele Leerstellen und Verkürzungen drin, Struktur und Textur stachen Melodie aus. Es war ein ganz schönes Rauschen, oft überwältigend, manchmal auch erdrückend. Im Rückblick kommen einem selbst Bandname und Albumtitel verdächtig vor.

»Habe ich nie so gesehen«, sagt Kyp Malone zehn Jahre später im New Yorker Büro seiner Plattenfirma. Er ist mit TV On The Radios Schlagzeuger und Bassist Jaleel Bunton, der seit 2005 zur Band gehört, für Interviews nach Manhattan gekommen. Geht man nach dem trostlosen Zimmer am Ende eines langen Ganges, in das sie dafür gesetzt wurden, könnte gleich aber auch George Clooneys professioneller Rausschmeißertyp aus dem Film *Up In The Air* reinkommen und die beiden aus ihrem Plattenvertrag entlassen. Die verbliebenen Brooklyner Mitglieder von TV On The Radio befinden sich im fünften Stock eines Gebäudes auf der Fifth Avenue, umgeben von vergessenen Topfpflanzen, ausrangierten Dell-Computern und gerahmten Plattencovern (Katy Perry, Beach Boys, Beastie Boys). Bunton trägt bunte Sneakers und passend-unpassende bunte Socken. Malone sieht aus, als seien Bart und Frisur bei ihm vertauscht worden.

»Als ich noch in einem Buchladen gearbeitet und gar nicht zur Band gehört habe«, erinnert er sich, »legte ich dort ab und zu CD-Rs mit frühen TV-On-The-Radio-Songs auf, die ich von Tunde und David bekommen hatte. Niemand schien die Musik für besonders *weird* zu halten. Selbst die Touristen und Familien, die in den Laden kamen, begannen sofort mitzunicken.« TV On The Radio haben sich nie als Band verstanden, die der Rockmusik etwas Neues hinzuzufügen hätte. Ebenso wenig wollten sie »irgendjemanden verprellen«, wie Malone sagt. Die Artrock-Retterrolle wurde ihnen von Industrie, Journalisten und Hardcore-Fans aufgezwungen. Es war aber auch zu schön, um wahr zu sein: eine Band, die die Kraft eines ganzen Gospelchors mit den weißbrotartigsten Progrock-Passagen zusammenbrachte, die in Musik und Erscheinungsbild *post race* zu sein schien und dabei alle Davids (Bowie, Byrne, Letterman) beeindruckte, die man in New York auf seiner Seite haben sollte. Wer würde nicht gern von TV On The Radio gerettet?

Nun, Brooklyn zum Beispiel. Die Geschichte der Band war von Anfang an auch eine Geschichte des New Yorker Stadtbezirks, vor allem seines sogenannten Hipsterviertels Williamsburg. Dort stand das Stay-Gold-Studio von David Sitek, um das sich lose miteinander

»Ich hatte irgendwas genommen und hörte immer wieder ›Walk Like An Egyptian‹. Plötzlich ergab alles einen Sinn.«

Kyp Malone

verbundene Bands wie Grizzly Bear, Dirty Projectors, Liars, Yeasayer, The Rapture und LCD Soundsystem tummelten. Ihre neugierige Rockmusik, die sich bei Folk, Funk, Disco und Electronica über Expansionsmöglichkeiten informierte, war nicht zuletzt als Antwort auf den geradlinigen Retro- und Garagenrock gedacht, der seit Beginn der Nullerjahre von der wenige Meilen entfernten Lower East Side aus Manhattan herüberwehte. The Strokes, Interpol und The Walkmen hatten die Hits. Brooklyn galt als zu cool für Hits.

Schon in den ersten Stadtmagazinartikeln, die das Williamsburger Treiben zum Phänomen erklären wollten, äußerten sich TV On The Radio skeptisch. Früher als die meisten anderen Beobachter erkannten sie eine Entwicklung, die 2014 kurz vor dem Abschluss steht – vielleicht, weil sie selbst Teil davon waren. Brooklyn war in den Neunzigerjahren nicht nur Schauplatz der Pizzakriege zwischen Starbäcker Patsy Grimaldi und den Geschäftsmännerbastarden, die ihn über den Tisch ziehen wollten. Es galt auch als vergleichsweise günstiger Arbeiterstadtteil. Dann kamen die Künstler-WGs, von denen Sitek und Adebimpe eine bewohnten, als nächstes die klügsten unter den Immobilienmaklern und schließlich deren wohlsituiertes Klientel, nach einer Vorhut aus Baggern und Abrissbirnen. Mittlerweile stehen überall Condos, Lofts, die gerade zu Condos umgebaut werden und dazwischen die letzten freien Grundstücke, auf denen bald Condos entstehen sollen.

Siteks Studio musste 2009 weichen, auch wenn der Plan, 234 Wythe Ave zum Condo, an den Auswirkungen der Finanzkrise scheiterte. Alles ist so gekommen, wie TV On The Radio es vorausgesagt haben. Wieder war die Band ihrer Zeit voraus. Sitek setzte dann eine von ihm selbst entwickelte Strategie der Degentrifizierung um: Er kratzte seine Ersparnisse zusammen, zog nach Los Angeles und beschloss, sich dort so lange daneben zu benehmen, bis die Reichen freiwillig das Feld räumen. In den letzten Jahren sind ihm unter anderem Ed Droste von Grizzly Bear, The Nationals Matt Berninger, Liars in voller Mannschaftsstärke und erst vor wenigen Monaten auch Tunde Adebimpe gefolgt. »Der Brooklyn-Spirit wurde in sein Gegenteil verkehrt«, sagte der Sänger dem amerikanischen *Rolling Stone* am Tag seines Umzugs. »Jetzt verkaufen ihn irgendwelche Geschäftsleute als hippen Lebensentwurf an Typen mit roten Hornbrillen und Eingangfahrrad.«

Wer TV On The Radio heute als Band aus Williamsburg bezeichnet, erzählt nur noch die halbe Wahrheit über sie. Es bleibt also schon aus geografischen Gründen an Malone und Bunton hängen, die zweite, womöglich noch wichtigere Entwicklung der jüngeren Bandgeschichte zu erklären. Auf ihrem fünften Album *Seeds* sind TV On The Radio eine Popband, nicht gemessen an ihren eigenen Maßstäben, sondern an den Maßstäben der Popmusik. Songs und Texte zeichnen sich durch absolute Klarheit aus, es gibt keine ineinander verwickelten Loops mehr, kein Dröhnen auf unzähligen Gitarrenspuren. Dafür gibt es Refrainzeilen, die auch Justin Bieber singen könnte: »We are more than only human«, »This ist the ride of your life«, »Don't worry, be happy«.

Angefangen hat das schon vor drei Jahren auf TV On The Radios letzter Platte *Nine Types Of Light*, und Adebimpe hielt es zunächst für einen Unfall. Das Album enthält den Song »You«, der wiederum die Zeile »You're the only one I'll ever love« enthält. Eigentlich war sie zynisch gemeint: In Brooklyn gibt es deutlich mehr »next ones« als »only ones«. Als die Platte aber fertig war und die Eindrücke langsam sackten, erkannte Adebimpe, was für ein schönes Lied über Unschuld und unverbesserliche Liebe er geschrieben hatte. Gedanken an ein Album voll aufrichtig gemeinter Glückskekstexte und die dazu passenden Songs nisteten sich in seinem Hinterkopf ein. Auf *Seeds* drängen sie in den Vordergrund.

»Zum Glück entwickeln die Mitglieder einer Band im Lauf der Jahre eine gemeinsame Denkweise, eine Art Gruppengehirn«, sagt Malone. Es gab deshalb keine Kämpfe um den richtigen Kurs von TV On The Radio. Sitek produzierte längst für Santigold, CSS und Bat For Lashes, an ihm sollte eine poppige Neuausrichtung der Band nicht scheitern. Malone erlebte außerdem ein ähnlich zufälliges Erweckungserlebnis wie Adebimpe, auf der Straße, mit Drogen und den Bangles: »An einem Abend unserer letzten Tour hatte ich irgendwas genommen und hörte mir immer wieder ›Walk Like An Egyptian‹ an. Plötzlich

NACH MEHR ALS 30 JAHREN:

Die spektakulärste Reunion des Jahres, die gleichzeitig auch Abschiedstour war

Dargeboten wurden sämtliche Klassiker in modernem Gewand, wie „The Dead Parrot", „The Lumberjack Song" oder „The Bruces" und natürlich mit großem Finale: „Always Look On The Bright Side Of Life"

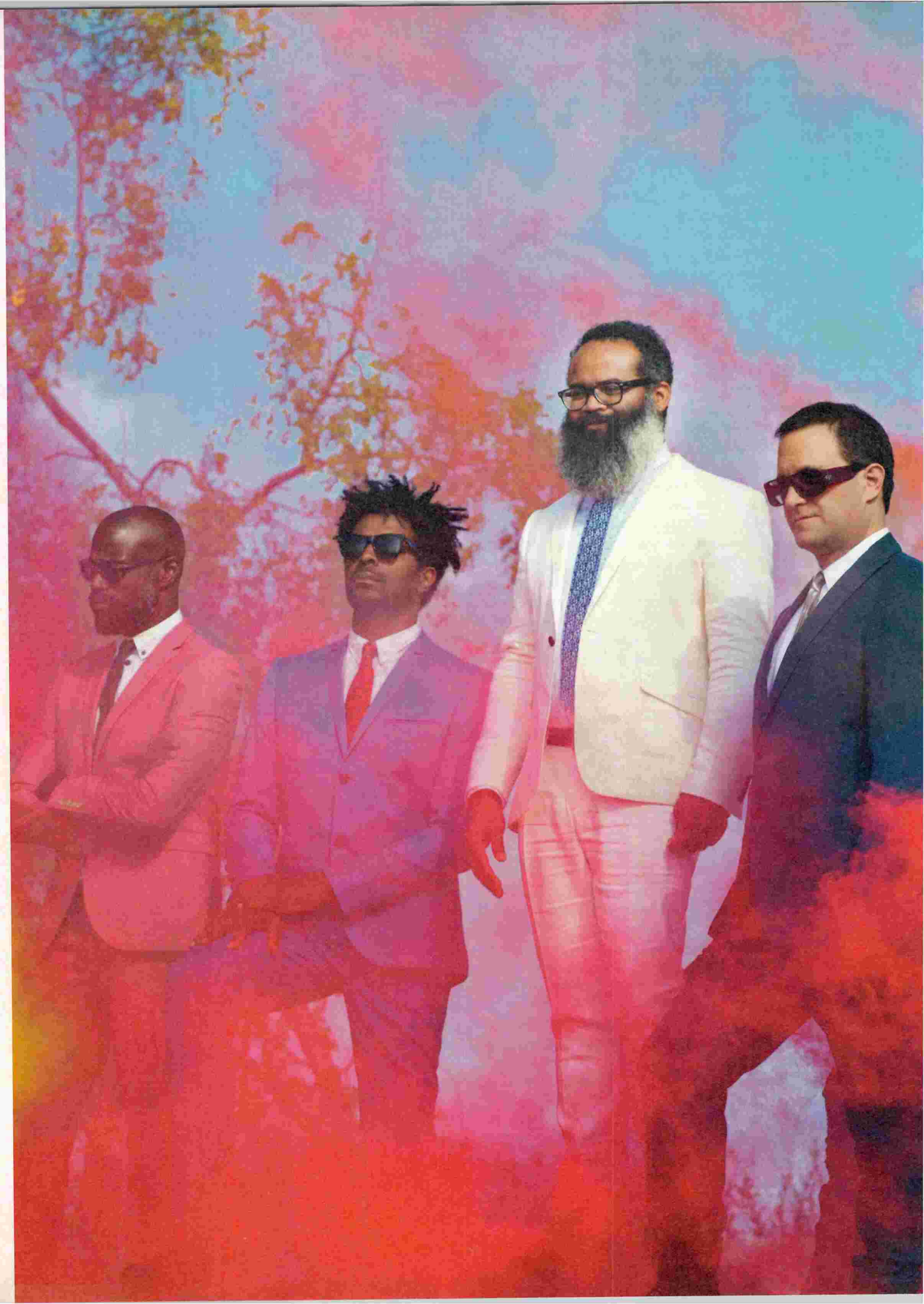
Erhältlich in den Formaten DVD, Blu-ray und limitiertes Deluxe Boxset (hochformatig, DVD&Blu-ray&2CD)

AB 7.11.2014

EDEL : DISTRIBUTION

Jetzt bestellen auf jpc www.jpc.de

eagle vision



ergab alles einen Sinn. Jedes Element des Songs hat seinen Platz, die Botschaft ist unmissverständlich. Es gibt keine unnötigen Störgeräusche, die um die Aufmerksamkeit des Hörers kämpfen.«

Jedes Kind könne »Walk Like An Egyptian« sofort mitsingen, fügt Malone noch hinzu, aber was ist mit den Leuten, die gar nicht mitsingen wollen? TV On The Radio waren lange Zeit eine Band für die Unklarheit, von Menschen gehört, die gern im Feedback der Gitarren zerrieben werden und in Tape-Loop-Labyrinthen verloren gehen. Mit seiner Eingängigkeit und irritierend direkten Werbesprechansprache ist *Seeds* deshalb kein risikoloses Album für TV On The Radio. Es trennt sich von vielem, was die Band früher einzigartig machte und lädt sich dafür Dinge auf, die andere schon genauso gut können. Trotzdem sagt Malone: »Der Pop war eine bewusste Entscheidung. Unser Ziel waren allgemeingültige, auch mal pauschalisierende Aussagen. Und ja: Damit wollen wir so viele Leute wie möglich erreichen. Alles andere ergäbe gar keinen Sinn. Popmusik ist Kommunikation, das größte Netz, das man spannen kann. Außer europäischem Großraumtechno vielleicht. Dieses Umz Umz Umz heben wir uns für die nächste Platte auf.«

Das alles hat seinen Preis. 2003 klangen TV On The Radio, wie sich das Leben im Jahr 2014 anfühlt. 2014 klingen sie wie eine besser erhaltene Version von Coldplay. Diese Version besitzt ihre Reize, vor allem in den sanfteren Stücken auf *Seeds*, die mehr denn je zugeschnitten sind auf die Stimmen von Adebimpe und Malone. Es gibt aber auch eine Menge Stadiongitarrengedöns, für das Sitek als eigentlich verbriefter Stadiongitarrengedönsgegner überqualifiziert erscheint. Was *Seeds* indes mehr fehlt als alles andere, ist die Geistesgegenwart früherer Alben von TV On The Radio, das Gefühl, einer Band zuzuhören, die Dinge begreift und durch ihre Songs filtert, bevor andere sie überhaupt sehen können. »Früher«, sagt Jaleel Bunton, »gab es eine Art Funktionsstörung in unserer Musik. Wie ein Organ, das seinen Job nicht richtig erledigte. Ich glaube, das war unser Versuch, ein Gefühl der Überforderung auszudrücken. Heute höre ich davon aber nicht mehr viel, weder in unserer Musik, noch in der von anderen Leuten.«

Bunton ist sicher: Es gibt keine definitive Band für die Gegenwart, keinen »Sound des Internets«, wie er es nennt. »Ich muss dieses zweite Leben in meinem Telefon am Laufen halten, aber eigentlich habe ich schon mit meinem ersten mehr als genug zu tun. Es überrascht mich, dass aktuelle Musik so unberührt erscheint von diesem Phänomen.« Malone sieht es ähnlich: Wenn er nachfühlen möchte, was es bedeutet, im Jahr 2014 am Leben zu sein, legt er keine Platten auf, sondern sieht sich die Videoinstallationen des texanischen Künstlers Ryan Trecartin und seiner Kollaborateurin Lizzie Fitch aus Indiana an. »Sie zeichnen ein dystopisches Bild von der Zukunft«, sagt er, »unheimlich laut und vielschichtig. Es ist eine ganz schöne Qual, sich das anzusehen, aber gleichzeitig irgendwie beruhigend. Ich mag den Gedanken, dass es diese beiden Künstler gibt, die das ganze Chaos der Gegenwart durchschauen und ihm eine klare, ungebrochene Vision entgegenstellen.«

Fitch und Trecartin setzen mit ihrem Dauerfeuer auf allen Kanälen eine Art der Sinnesbetäubung in Szene, die in abgemilderter Form auch auf den frühen Alben von TV On The Radio zum Plan gehörte. Damals schien die Band alles, was sie auf dem Herzen hatte, gleichzeitig sagen zu wollen. Heute drückt sie sich so allgemeinverständlich aus, dass es manchmal den Anschein hat, sie wollte überhaupt nichts mehr sagen. Malone grinst, als hörte er das nicht zum ersten Mal, wenn man ihn mit diesem Gedanken konfrontiert. »Ich habe auch ein paar superspezifische Songs über den amerikanischen Drogenkrieg geschrieben«, sagt er. »Sie hätten nicht auf unser neues Album gepasst, aber das bedeutet nicht, dass die Platte kein politisches Sendungsbewusstsein hat.«

TV On The Radio haben sich dafür an Bob Marley & The Wailers orientiert, minus der »homophoben Anflüge«, wie Malone sagt. »Marley war unverhohlen politisch und kritisch und doch ging die Party bei ihm nie zu Ende. Es gab immer Platz für positive Botschaften und universelle Liebe.« *Seeds* greift diese Botschaften auf und bezieht hinter einem fast schon trotzigen Optimismus Position. Es ist das erste Album von TV On The Radio, seit ihr Bassist Gerard Smith im April 2011 an Lungenkrebs gestorben ist. Es ist aber, mehr noch, ein Album *für* Gerard Smith. Bunton und Malone möchten keine Fragen zu seinem Tod beantworten. Hört man *Seeds*, ist es auch gar nicht mehr nötig, ihnen welche zu stellen.

Dass TV On The Radio mit der ersten wirklich lebensbejahenden Platte ihrer Karriere aus der Trauerphase zurückkehren, verleiht dem eigentlich sehr polierten Pop auf *Seeds* zusätzliches Gewicht und Bedeutung. Die Band hätte jedes Recht der Welt gehabt, sich auf die destruktive Musik ihrer Jugend zu besinnen und den Laden mit schlechter Laune auseinanderzunehmen. »Manchmal erreicht man auf diese Weise schon genug«, sagt Malone und denkt an die negative Energie der Misfits. »Sie sangen Sachen wie: ›I've got something to say / I killed your baby today / And it doesn't matter much to me‹. Ich stolperte als kleiner Junge darüber und dachte: ›Sie wollen Babys töten und meine Mutter vergewaltigen! Das ist schlimm! Das ist furchtbar! Das ist das Beste, was ich je gehört habe!‹ Sie schlugen einfach alles kaputt und schafften dadurch Platz für etwas Neues.«

Geht man nun nach *Seeds*, haben die Misfits jedoch gegen die Bangles verloren. Malone ist vom Pfad der Zerstörung abgekommen. TV On The Radio sind keine Beschwerdeband mehr, sie bieten etwas an. »Statt Babys zu töten und Mütter zu vergewaltigen«, sagt Malone, »habe ich mich doch noch zu einem erwachsenen Mann entwickelt, der naiv und abergläubisch genug ist, um an seine eigene positive Botschaft zu glauben.«

»Sie wollen Babys töten und meine Mutter vergewaltigen! Das ist schlimm! Das ist furchtbar! Das ist das Beste, was ich je gehört habe!«

Kyp Malone

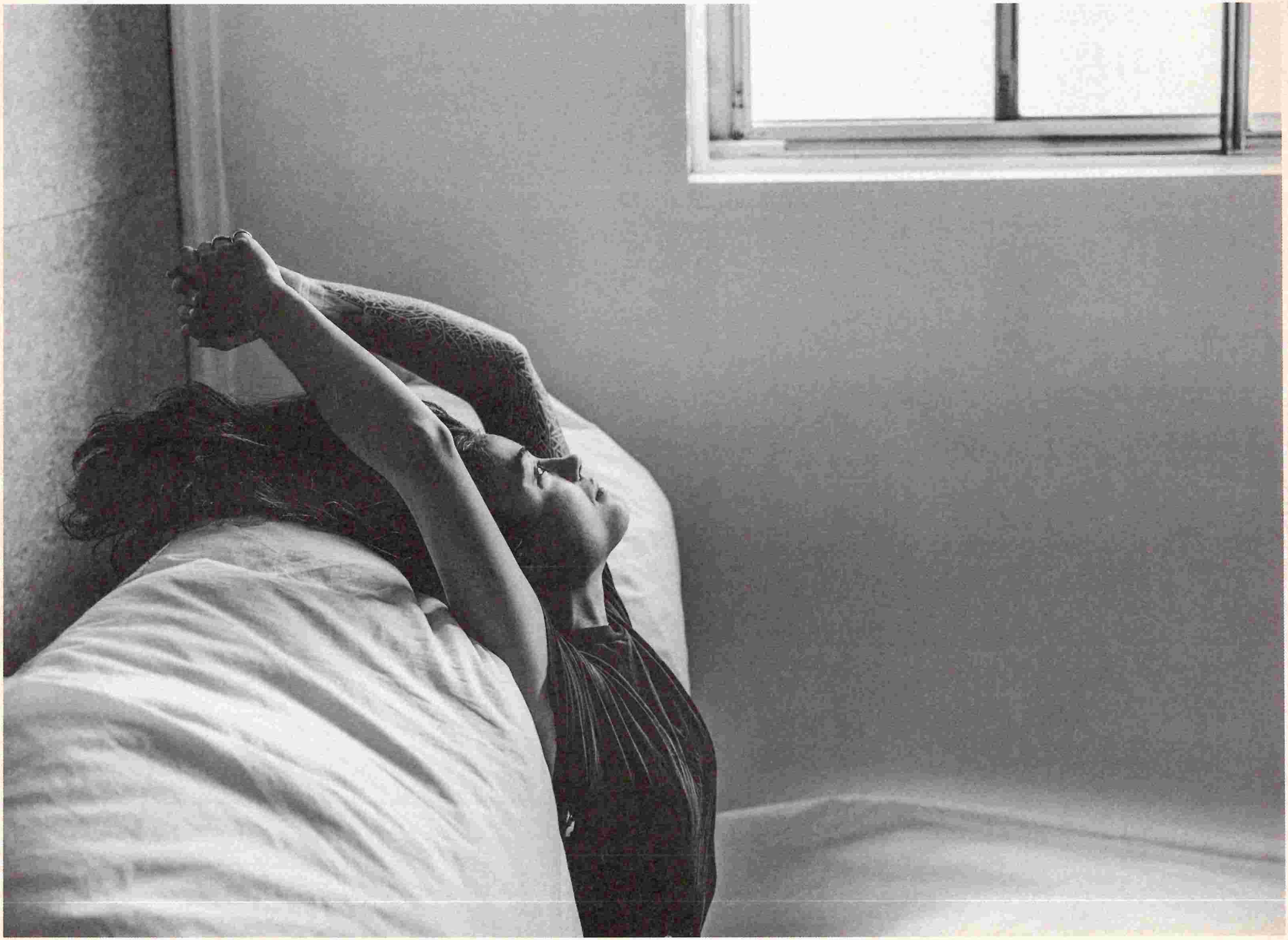
TV ON THE RADIO
SEEDS
VERTIGO BERLIN / UNIVERSAL

Grouper

Büroleiter der Emotionen

TEXT: Thomas Vorreyer
FOTO: Dustin Askland

Liz Harris ist ein Verstärker. Da draußen blickt das Weltall auf uns herab und weint. Weint über so viel Selbstzerstörung, singt sein Klagelied. Allein, wir hören es nicht. Nur Harris scheint es wahrzunehmen und unter dem Namen Grouper in Musik zu bannen. Eine faszinierende, eigentümliche Musik, der am ehesten mit abstrakten Bildern beizukommen ist. Vor allem leise ist sie, unglaublich leise. Wie der zarte Nachhall einer anderen Welt.



Als Liz Harris vor neun Jahren ihre ersten beiden Alben, *Grouper* und *Way Their Crept*, veröffentlichte, meinten viele, keinen Gesang erkennen zu können – so sehr war ihre Stimme mit den Ambient-haften Feedback- und Loop-Schichtungen ihrer Gitarre, ihres Pianos und zahlreicher Field Recordings verschmolzen. Alles war ein flirrender Guss der Nacht. Heute weiß man längst, dass Harris natürlich auch singt, und nie konnte man ihre fast flüsternd vorgetragenen Texte besser verstehen als auf *Ruins*, ihrem neuen und neunten Album.

Harris hat in der Zwischenzeit mit Xiu Xiu gearbeitet, war mit Animal Collective auf Tour. Elektroniker wie Anders Trentemøller oder Friendly Fires nutzten die ruhigen Grouper-Songs als Kontemplationsmoment auf ihren Mix-CDs. Ihren Durchbruch hatte sie 2008 mit dem Album *Dragging A Dead Deer Up A Hill*. Hier verarbeitete Harris ihre Kindheit in der spiritistisch-christlichen Sekte The Group, die dem sogenannten Vierten Weg folgt. Die Lehre erdachte Georges I. Gurdjieff bereits Anfang des 20. Jahrhunderts. Die überaus schüchterne Harris, Jahrgang 1981, musste in der Sekte ihre Ängste bekämpfen, wurde zu öffentlichen Auftritten gezwungen. Einmal nötigte ein älteres Mädchen sie, einen Rehkadaver aus einer Senke zu holen – nur um es sich auf halbem Wege anders zu überlegen.

Harris trägt jedoch mit dem Namen Grouper diesen Lebensabschnitt bis heute mit sich herum. »Das ist ein Stück von mir, das ich nicht ausgraben kann, ohne mich selbst ernsthaft zu verletzen«, schreibt sie in einer jener E-Mails, die sie persönlichen Interviews stets vorzieht. Und überhaupt: »Wer nur meine Musik kennt, kennt lediglich einen inneren, weggeschlossenen Teil von mir: Man hat mein Tagebuch gelesen, aber nie Hallo gesagt.«

»Wer nur meine Musik kennt, kennt lediglich einen inneren, weggeschlossenen Teil von mir: Man hat mein Tagebuch gelesen, aber nie Hallo gesagt.«

Ihr Vater verließ die Sekte und ihre Mutter, als Harris drei war, zog mit ihr in die Künstlerenklave Bolinas nahe San Francisco – bis heute Harris' zweites Zuhause. Über Oakland ging es an der Pazifikküste weiter gen Norden. Aktuell lebt sie in Astoria, Oregon an der Flussmündung des Columbia Rivers. »Ich kann nicht glücklich sein, wenn ich zu weit weg vom Wasser bin«, schreibt sie. »Für mich ist Wasser wie ein Büroleiter der Emotionen, der mir hilft, meine Gedanken auszudrücken, sie zu organisieren und zu entspannen.«

Unweit des Meeres liegt auch Aljezur. Dort hat Harris vor drei Jahren auf Einladung der Lissabonner Galerie Zé dos Bois *Ruins* aufgenommen. Der kleine Ort wird dominiert von den Ruinen einer alten maurischen Burg und dem sie umgebenden Nationalpark. Die lebhafte Natur drängt sich inmitten der Ruhe von *Ruins* geradezu auf. »Ich spielte mit offener Tür. Der Ort, die Kreatu,ren und die leblosen Objekte, zu denen ich mich selbst zähle, gestalteten gewissermaßen gemeinsam die Musik«, so Harris. Ein fernes Quaken wird zur Klangwand in »Lighthouse«, anderswo ergießt sich ein Gewitter über den Aufnahmeort. »Dieser Sturm fühlte sich rückblickend wie ein Schlag mit einem Hammer an, der mich aufbrach: Die Songs strömten danach einfach aus mir heraus.« *Ruins* wurde lediglich mit einem Vierspurgerät, einem Stereo-Mikrofon und einem Klavier aufgenommen. Es ist deshalb wohl Harris' klarstes Album bislang. Inhaltlich soll es vor allem von politischer Wut handeln.

Als sie vor drei Jahren in Portugal weilte, stand das Land kurz vor der Insolvenz und suchte Schutz unter dem europäischen Rettungsschirm – ein hartes Sparprogramm inklusive. Dennoch schwingen diese Entwicklungen auf *Ruins* bestenfalls latent mit. »Ich stimme Ihnen zu: Das ist nicht wirklich wortwörtlich präsent«, erwidert Harris. »Das Politische ist eingeschlossen in dem Thema der Trennung, den Unwägbarkeiten meiner damaligen Beziehung. Dennoch gibt es einen politischen Subtext, da alles meinen Kopf beschäftigt und so meinen Tonfall und Ausdruck beeinflusst.« Explizite Songs über Kapitalismus und Imperialismus entstanden zwar auch, wurden jedoch gestrichen.

Liebe hingegen sei eine Frage des Risikos, meint Harris: »Wenn du wirklich geliebt werden willst, dann musst du dich öffnen, sichtbar werden, deine Bedürfnisse vermitteln.« Wichtig sei ihr vor allem die Erkenntnis, dass kaum jemand seinen Partner tatsächlich bewusst verletzen will: »Viele Menschen verschließen sich im Alter, weil sie glauben, ihr Schmerz wurde bewusst verursacht. Aber das stimmt nicht: Wir alle verletzen einander, obwohl wir es gar nicht wollen.«

Nachzuhören ist das im intimen Song »Holding«, auf den als Abschluss von *Ruins* »Made Of Air« folgt. Ein sphärischer Elfminüter, den Harris bereits vor zehn Jahren im Haus ihrer Mutter einspielte – ohne ihn bislang zu verwenden. »Das gehört nicht zu *Way Their Crept*, dennoch öffnete es damals etwas in mir, das schließlich zu den Aufnahmen des Albums führte. Wie der Donner am Anfang von *Ruins* ist es also ein Schalter. *Ruins* ist wie eine Klammer: Ich will, dass es gleichermaßen ein Ende und einen Anfang verhandelt.«

Grouper-Songs müssen eine Weile herumliegen, sich in der Zeit bewegen, gären. Dennoch beschleicht einen ein fast mulmiges Gefühl, wenn Liz Harris nach dem letztjährigen, bereits 2008 aufgenommenen *The Man Who Died In His Boat* nun mit *Ruins* ein weiteres Album veröffentlicht, dessen Aufnahmen mindestens drei Jahre alt sind. Gleichzeitig ist sie zuletzt in zahlreichen Kollaborationsprojekten wie Mirroring, Helen, Raum und Slow Walkers aktiv gewesen. Gibt es Grouper am Ende bereits gar nicht mehr?

»Irgendwann wird Grouper sterben, und ich blicke dem mit Freude entgegen«, schürt Harris die Unruhe, um anzufügen: »Doch ich arbeite immer, kann kaum mithalten. Wenn ich alles direkt veröffentlichen würde, was ich geschrieben oder aufgenommen habe, käme ein hässlicher Haufen dabei heraus. Ich gehe lieber langsam vor und plane vorsichtig und bewusst, was passiert.«

GROUPER
RUINS
KRANKY / CARGO

BLITZKRIEG AUF KUNSTRASEN

Steven Lee Beeber durchleuchtet für SPEX den ganz normalen amerikanischen Wahnsinn.

TEXT: Steven Lee Beeber
ILLUSTRATION: Patrick Klose

Wenn sich im Sport der Zustand eines Landes spiegelt, was soll man dann von Football halten? Nicht der ursprüngliche Fußball, wie er überall sonst auf der Welt gespielt wird. Dazu sagen wir bekanntermaßen »Soccer«, vermutlich um Amerikas Einzigartigkeit zu betonen. Schließlich nennen wir die Finalspiele unserer Baseball-Saison auch »World Series«, obwohl sich traditionell zwei amerikanische Teams gegenüberstehen.

Bevor ich näher auf die Sache mit den Namen eingehe, möchte ich Sie jedoch über Amerikas jüngsten Skandal ins Bild setzen. Dabei geht es um mehrere Spieler der National Football League, die sich Frauen gegenüber gewalttätig verhalten haben sollen. Konkret wird dies Athleten aus vier verschiedenen Teams vorgeworfen. Einer wurde sogar von Überwachungskameras dabei gefilmt, wie er seine Freundin bewusstlos schlug. So widerlich diese Vorfälle auch sein mögen: Noch widerlicher waren die Reaktionen der NFL und vieler ihrer Fans. Die Sache sollte unter den Teppich gekehrt werden. Statt die häusliche Gewalt beim Namen zu nennen, sprach man verharmlosend von familiären Streitereien.

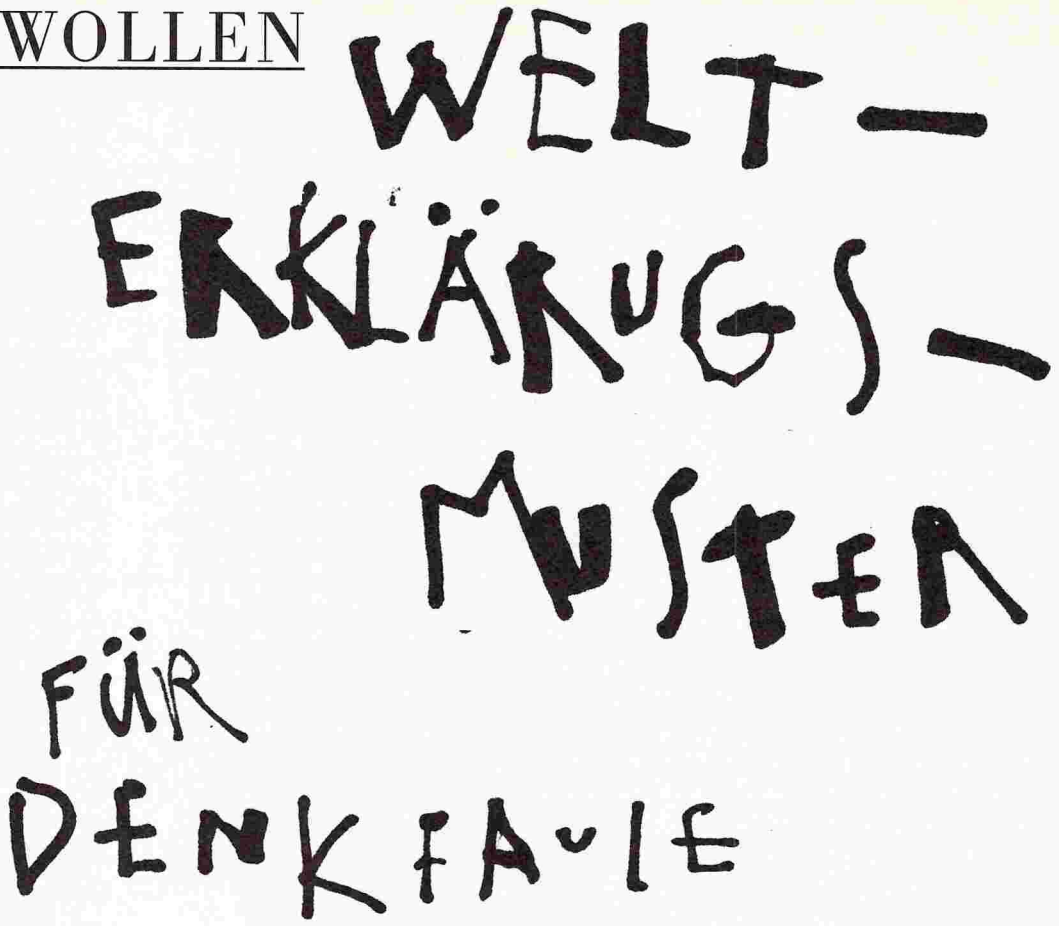
Was mich zu den Namen zurückführt. Die World Series hieß schon im 19. Jahrhundert World Series, zu einer Zeit, als überhaupt noch keine Ausländer involviert waren und Baseball ebenso vollkommen amerikanisch war wie *apple pie*. Dann kam Football, ein Sport, der natürlich nichts mit Fußball zu tun hat, in den USA aber längst zum Volkssport Nummer eins aufgestiegen ist, noch vor Baseball. Interessanterweise spielte sich diese Entwicklung etwa gleichzeitig mit Amerikas Aufstieg zur Weltmacht ab. Im Zeitalter unserer Dominanz wurde der behutsame Rhythmus eines Baseballspiels durch die gewalttätigen Zusammenstöße des American Football abgelöst.

Der Comedian George Carlin hat früher Witze darüber gemacht, dass sich die Unterschiede zwischen den beiden Sportarten schon in der jeweiligen Fachterminologie manifestieren. Baseball wird auf einem so genannten »diamond« gespielt, Ziel des Spiels ist es, die »home base« zu erreichen. Das Geschehen entwickelt sich langsam, Spielzug für Spielzug, dazu scheint beruhigend die Sommersonne vom Himmel. Außerdem ist Baseball ein gnädiges Spiel: Macht ein Spieler einen Fehler, spricht man schlicht von einem »error«.

Football hingegen wird auf einem streng demarkierten, von unzähligen Linien überzogenen Feld gespielt. Es geht darum, in die »end zone« des Gegners einzudringen. Steht es nach der regulären Spielzeit unentschieden, geht es im »sudden-death«-Modus weiter. Macht ein Spieler einen Fehler, wird ein »penalty« verhängt und sein ganzes Team um einige Spielfeld-Yards zurückgestuft. Um das verlorene Territorium zurückzugewinnen, bietet sich ein Großangriff der »offensive line« auf den gegnerischen Quarterback an. Man spricht dann in bewährter Weltkriegsmanier von einem »blitz«.

Die Unterschiede zwischen Baseball und Football gehen natürlich weit über bloße Worte hinaus. Baseballspieler müssen zum Beispiel auch nicht in Schutzpanzer gesteckt werden, die an Soldaten in voller Fronteinsatzmontur erinnern, um sie vor Gehirnerschütterungen oder noch Schlimmerem zu schützen. Nein, Baseball ist wirklich ein Kulturgut und Zeitvertreib aus einer anderen Ära. Wir befinden uns längst im Zeitalter klinisch sauberer Luftangriffe. Kein Wunder also, dass wir die Spieler davonkommen lassen, wenn sie ihre Frauen verprügeln. Kriegerische Kulturen werden seit jeher von Männern dominiert, Frauen werden darin als schwach und unterlegen betrachtet. Wer die Athleten verurteilen will, sollte also bedenken, dass sie mehr betreiben als nur ihren Sport. Sie leben unsere latenten – und nicht so latenten – Fantasien aus, indem sie Krieg auf Kunstrasen führen und in neue Endzonen eindringen. Weit von zu Hause entfernt.

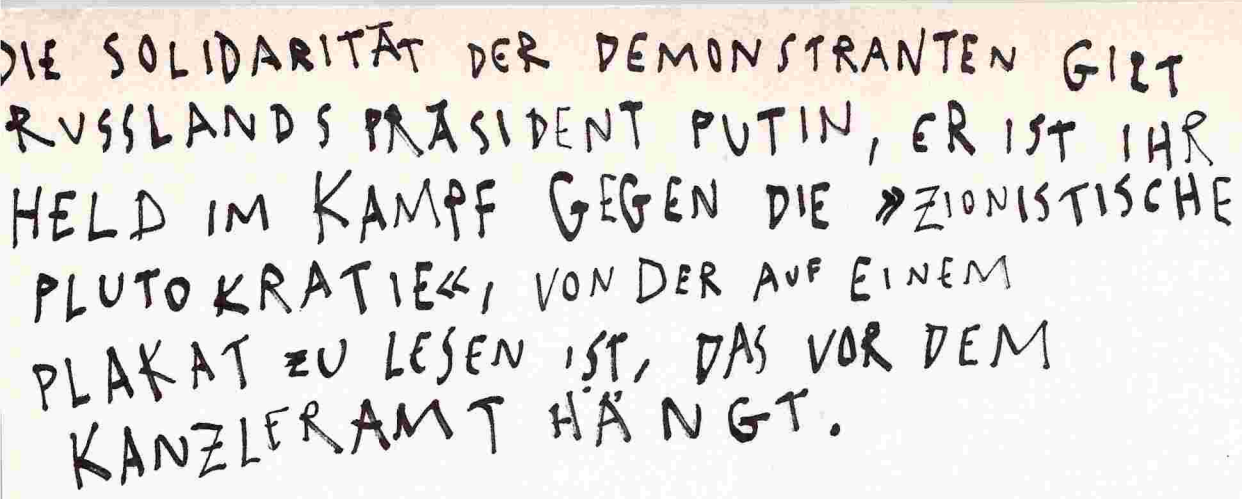
WIE WIR LEBEN WOLLEN N° 4



Die Heftigkeit, mit der in diesen Tagen in Blogs, Kommentaren und auf der Straße antisemitische Ressentiments verbreitet werden, verbietet es fast, von einer Renaissance judenfeindlicher Positionen zu sprechen. Vielmehr schwappt jetzt an die Oberfläche, was sich in Mitteleuropa offenbar hartnäckiger hält als alle anderen Überzeugungen: das unsägliche, widerliche Klischee von der sogenannten jüdischen Weltverschwörung.

TEXT: Patrick Gensing

Am Tag der deutschen Einheit versammeln sich vor dem Berliner Reichstag 300 Personen. Sie demonstrieren für Frieden. Allerdings geht es dieser Klientel nicht um die Massaker, die Boko Haram in Nigeria anrichtet oder der »Islamische Staat« in Syrien sowie im Irak; auch die russische Politik in der Ukraine erscheint diesen Leuten absolut legitim. Sie sehen die wahren Kriegstreiber im Westen – im Pentagon, das wiederum von Jerusalem aus gesteuert werde. Deutschland sei ohnehin nicht souverän. Was nicht in dieses simple Weltbild passt, wird passend gemacht: Auch der »Islamische Staat« sei von den Zionisten gesteuert, ist an diesem Oktobertag in Berlin zu vernehmen. Die Solidarität der Demonstranten gilt Russlands Präsident Putin, er ist ihr Held im Kampf gegen die »zionistische Plutokratie«, von der auf einem Plakat zu lesen ist, das vor dem Kanzleramt hängt. Unter den Demonstranten sind krude Reichsbürger, ordinäre



Nazis, Verschwörungstheoretiker, ehemalige Linksradikale. Der Hass auf den Westen und die Sehnsucht nach dem starken Mann, Lust auf abgehobene Esoterik und bodenständigen Nationalismus sowie die Suche nach einfachen Erklärungen für komplexe Konflikte bringen diese Menschen aus unterschiedlichen Milieus zusammen. Ein weiteres gemeinsames Feindbild sind »die Medien«, in denen zensiert werde, dass die Schwarte kracht. Meinungsfreiheit gebe es in Deutschland nicht, so die einhellige Meinung. Paradoxerweise existieren im Netz mittlerweile Hunderte Blogs und Foren, in denen solche Parolen verbreitet werden. Nie war es einfacher als heute, die eigene Meinung weltweit ungefiltert und direkt darzulegen.

Alles nur ein paar Spinner? Vollkommen irrelevant und zu vernachlässigen? Die radikalen Verschwörungstheoretiker sind lediglich der Rattenschwanz einer viel größeren Anzahl von Menschen, die ähnlichen Ressentiments folgen – zumeist abgeschwächt und nicht so komprimiert. Am 3. Oktober wurde diese Anschlussfähigkeit an den Mainstream in Person von Xavier Naidoo vorgeführt, der auf der Querfront-Veranstaltung sprach und zuvor bereits im ARD-Morgenmagazin die These verbreitete, Deutschland sei nicht souverän. Die Ideologie der Irrationalität lässt sich nicht auf »die Ränder« der Gesellschaft oder politische Splittergruppen abwälzen. So postete beispielsweise die baden-württembergische SPD-Landtagsabgeordnete Sabine Wölfle Ende September auf ihrer Facebook-Seite den Film *Die Macht der Rothschilds*. Inhalt: Die jüdische Familie kontrolliere die Medien, habe »Kriege dirigiert« und »Nationen in den Bankrott getrieben«. Weiter wird in dem Machwerk behauptet, die Rothschilds seien für den »Massenmord und die Verarmung von Millionen« verantwortlich. Juden als Erklärung für Krieg, Wirtschaftskrisen und soziale Missstände. Es war dem Arbeitskreis der Jüdinnen und Juden in der SPD vorbehalten, Kritik an Wölfle zu üben. Die entschuldigte sich, betonte aber, mit Antisemitismus habe sie nichts zu tun. Dass Propaganda über Juden, die die Welt kontrollieren, in Deutschland eine gewisse Tradition haben könnte, scheint der Sozialdemokratin nicht in den Sinn gekommen zu sein.

Dabei befindet sie sich in guter Gesellschaft. Günter Grass – Literaturnobelpreisträger und lange Jahre SPD-Mitglied – konnte im Jahr 2012 nicht mehr an sich halten und dichtete von Schuld, der Herkunft, dem Verdikt Antisemitismus und Israel, das seine Gegner auslöschen wolle und somit eine »Gefahr für den Weltfrieden« sei. In der anschließenden Debatte beklagte sich Grass, der sein Gedicht in der *Süddeutschen Zeitung* veröffentlicht hatte, noch über die »Gleichschaltung« der Presse – und verglich damit die Medienlandschaft in der Bundesrepublik mit der in der NS-Zeit. Eine steile These, denn Grass machte deutlich, dass er aus seiner Sicht tatsächlich mutige Wahrheiten ausspreche, die einem Tabu unterlägen. Wer dieses Tabu auferlegt hat, blieb unausgesprochen. Es ist aber auch gar nicht nötig, denn jeder versteht die Botschaft auch so. Die brillante Beobachtung des Psychoanalytikers Zvi Rex, wonach die Deutschen den Juden Auschwitz nie verzeihen würden, passte hier einmal mehr.

»Gazacaust« und Gleichschaltung der Presse: Nazi-Vergleiche sind ein populäres Mittel, um auf einen Streich deutsche Geschichte zu relativieren, eine Täter-Opfer-Umkehr vorzunehmen und den einzigen jüdischen Staat zu delegitimieren. Vor wenigen Wochen zogen in mehreren deutschen Großstädten Zehntausende Menschen durch die Straßen. Zu vielen Demonstrationen hatten linke Organisationen aufgerufen. Auf den Demos gehörten Sprechchöre wie »Kindermörder Israel« noch zu den harmlosesten Parolen. Israel wurde mit Nazi-Deutschland gleichgesetzt, der Gaza-Krieg mit dem Holocaust. Übergriffe auf Gegendemonstranten, Journalisten oder Personen mit Kippas wurden aus Göttingen, Bremen, Hannover, Essen und Berlin gemeldet. An mehreren Demonstrationen beteiligten sich neben linken und islamistischen Gruppen auch Neonazis. Der Hass auf die Zionisten hat eine Scharnierfunktion, sprengt alle ideologischen Grenzen. Bei keinem anderen Thema sind sich politisch vollkommen gegensätzliche Lager so nah: Rechte, Islamisten und Linke im Kampf gegen die Imperialisten – für eine Welt der freien Völker. Man muss kein Anhänger der Extremismusdoktrin sein, um hier ideologische Schnittmengen entdecken zu können.

Als die *Bild*-Zeitung nach den israelfeindlichen Demos und Ausschreitungen die Kampagne »Nie wieder Judenhass« startete, war die Skepsis bei vielen politisch engagierten Menschen groß. Kein Wunder: Das Flaggschiff des Axel-Springer-Verlags hatte sich beim Kampf gegen Vorurteile bislang nicht unbedingt hervorgetan. Doch glücklicherweise muss man sagen, dass der Verlag freundschaftlich mit Israel verbunden ist. Da die Kampagne aber von großen Medien und sämtlichen Parteien im Bundestag unterstützt wurde, schien sich in entsprechenden Milieus das Ressentiment, dass die Juden – Pardon, Zionisten – Medien und Politik beherrschten, einmal mehr zu bestätigen. Dass Solidarität mit Juden in Deutschland ohnehin eher eine lästige Pflichtaufgabe für Repräsentanten denn eine Herzensangelegenheit »aus dem Volk« ist, wurde sehr deutlich, als die Veranstalter und Mitorganisatoren bei dem Aktionstag gegen Judenhass in Berlin fast unter sich blieben – trotz bundesweit massiver Bewerbung. Denn während man beim Antirassismus auch als weißer Bürgersohn auf der Seite der Schwachen und Unterdrückten stehen kann, gelten wahlweise die Juden, Zionisten oder der Staat Israel als etabliert und stark – selbst wenn sie nur eine kleine Minderheit darstellen beziehungsweise der jüdische Staat etwa die Größe Hessens hat.

»Der Antisemitismus ist der Sozialismus der dummen Kerle« – ob August Bebel diesen weitsichtigen Satz tatsächlich geäußert hat, ist nicht eindeutig geklärt. Unabhängig davon ist er aber aktueller denn je: In einer zunehmend unübersichtlichen, globalisierten Welt liefern Ressentiments und Legenden von geheimen Mächten sowie groß angelegten Verschwörungen abschließende Antworten auf komplexe Fragen. Der Antisemitismus erlebt im 21. Jahrhundert eine echte Renaissance – als Welterklärungsmuster für Denkfaule.

Einer denkt, der andere sonnt sich: Andi Toma (l.) und Jan Werner

»Alles ist Rauschen«

Mouse On Mars

Andi Toma kann den Mund nicht voll genug kriegen. Die Trauben, die im Monkeytown-Labelbüro in Berlin-Mitte angeboten werden, schmecken einfach zu gut. Außerdem stößt sein Partner Jan Werner, wegen einer schlimmen Bronchitis beim Arzt, erst später zum Gespräch dazu. Eine einmalige Gelegenheit für Toma, seine Sicht auf die Dinge darzulegen: 21 Jahre sind seit der Gründung von Mouse On Mars vergangen, das Jubiläum wird mit einer Compilation voll neuer Musik gefeiert. Schnell noch eine grüngelbe Frucht in den Mund gestopft und los! Ein Gespräch über japanischen Future Punk, wahnsinnig machende Musik und verliebte Delfine.

TEXT: Arno Raffeiner
FOTOS: Mark Pillai

Herzlichen Glückwunsch, Herr Toma!
Andi Toma: Zum Geburtstag meinen Sie? Naja. Es ist nicht wirklich ein Geburtstag, es geht um einen Zyklus. Man hat das Gefühl, dass man wieder am selben Punkt angelangt ist. Was zeitgeistmäßig gerade in der Musik passiert, erzeugt ein Gefühl wie damals, als wir angefangen haben.

Was passiert denn gerade?
AT: Es gibt Musikrichtungen, die uns sehr entgegenkommen und inspirieren und uns sehr nahe sind. Als wir in London angefangen haben, war das Jungle. Wir kannten das zuerst gar nicht, aber durch diese Half- und Doubletime-Rhythmen und die bassbetonten Sequenzen hat uns das total geflasht. Und jetzt gibt es das wieder. Wenn man das hört, diese Frische, ist das ein ähnliches Empfinden. Wie ein Gefühl aus der Kindheit, das man irgendwie vergessen hatte. Wir sind ja noch so eine verwöhnte Neunziger-Generation, da hat man im Jahr ein Album produziert und konnte im Prinzip davon leben. Jetzt hat man so viele Parallelprojekte, weil man aufgrund der Entwertung des Mediums Musik irgendwie anders gucken muss, dass man klarkommt. Was aber auch eine Herausforderung ist.

Was gibt es da bei Ihnen für Baustellen?
AT: Ach! Erst mal die Baustelle der *21-Again*-Compilation und unserer Jubiläumsparty. *(lacht)* Dafür gibt es Kollaborationen mit über 21 Künstlern, man muss mit allen kommunizieren, oft über große Distanz. Das ist zeitaufwändig. Parallel habe ich mit André de Ridder ein Stück für das Africa-Express-Projekt von Damon Albarn produziert: Terry Rileys »In C«, gespielt von afrikanischen Musikern. Da wurden einzelne Sequenzen von einem Marimbaspieler oder einem Wüstengeiger aufgenommen, und wir mussten das schneiden und in die Struktur des Stücks bringen.

Steht es nicht in Widerspruch zur Idee des Stücks, es gar nicht gemeinsam einzuspielen?
AT: Doch. Das war aber leider nicht anders machbar. Es ist ähnlich, wie mit einer Band virtuell zu arbeiten. Man muss den Geist des Zusammenspielens emulieren. Das hat letztendlich gut funktioniert.

Sie haben »In C« vor einigen Monaten auch zusammen mit Tyondai Braxton in der Berliner Volksbühne interpretiert.
AT: Das Stück macht mich wahnsinnig. Eigentlich finde ich diese Sequenz-Minimalstücke total schrecklich. Aber es ist eine Herausforderung, diese Struktur zu brechen, sie zu nutzen, um darüber etwas Freies zu machen. Die Sequenzen stehen ja fest, die einzige Wahl, die man hat, ist, sie an einem bestimmten rhythmischen Punkt zu spielen. Aber mir ist es egal, ob ich den Zeitpunkt wählen kann. Solange ich mir die Melodie nicht ausdenken kann, ist es nicht wirklich frei. Es ist wie ein Drumcomputer mit einem Stepsequencer. Irgendwann wird man klaustrophobisch.

Könnte man sagen, bei Mouse On Mars geht es generell darum, mit feststehenden Patterns zu brechen?
AT: Es geht darum, dass es Löcher gibt, Augenblicke, in denen Unvorhergesehenes passieren kann. Wir machen Musik, indem wir Elemente zerlegen und neu platzieren oder mit Strukturen spielen, die es schon gibt. Ich finde wichtig, dass es nicht komplett E-Musik-Charakter hat, sondern dass es Elemente gibt, die man wiedererkennt, wo man sagt: Moment, das kenne ich doch, aber irgendetwas stimmt nicht! Wenn ich solche Musik höre, freue ich mich immer. Und das ist relativ selten.

Popmusik als großer Rahmen wird von Mouse On Mars ja akzeptiert.
AT: Immer. Das hören wir uns auch an. Beziehungsweise man wird gezwungen, das zu hören. Wenn man Japanpop hört, Kyary Pamyu Pamyu zum Beispiel, denkt man: Was ist das für Kinderliedzeugs? Aber dann hört man genauer rein und merkt, das ist im Grunde total Future Punk, gebettet in einen leichten Sound, der aber gar nicht so leicht ist. Das ist schon subversiv, das kann man als Gegner von Popmusik oder als kritischer Hörer unter bestimmten Aspekten als innovativ abbuchen. Und wenn man dann die Videos sieht, weiß man: Das ist der Punk von heute. Der muss subversiver sein, weil die Regierungen auch nicht mehr von Diktatoren geführt werden, sondern von Designanzug tragenden Businesstypen.

Heißt das, man muss, wie man es früher in der DDR getan hat, Kritik viel subtiler verstecken?
AT: Man muss das nicht. Aber ich glaube, es ist moderner, innovativer und effektiver, wenn man es verschlüsselt. Alles ist so komplex und undurchsichtig und verwirrend und beängstigend geworden – naja, war es im Grunde immer. Aber es wird so untergründig, so businessmäßig gesteuert, immer auf so einer netten Ebene. Und darunter ist der absolute Moderkeller, der Leichenkeller.

Und Sie wollen an dieser Nettigkeit kratzen?
AT: Nö. Wir machen das komplett anders. Wir sind ja kein überzuckertes Popding. Wir sind eher ein Familienunternehmen, das versucht, seinen eigenen Kosmos zu bewahren und das andere möglichst rauszuhalten. Letztendlich machen wir Musik. Aber das hat natürlich auch Kraft.

Brian Eno sagt, das Tolle an Kunst ist, dass sie nichts bedeutet und dass nichts kaputtgehen kann. Und darin besteht ihr großer Wert, weil das dem Künstler alle Freiheiten gibt.
AT: Kunst kann instrumentalisiert werden, gerade wenn sie sehr aussagekräftig ist. Dadurch, dass sie unterbewusste Gefühle und Inspiration triggert, ist sie im Grunde sehr, sehr kraftvoll und hat viel Macht. Kunst oder Musik kreiert einen Freiraum, den man sich nehmen kann. Wenn es wirklich uneigennützig nur um das Medium selbst geht, um Musik oder Kunst, erzeugt das eine unglaubliche Menge an Freiheit.

Mögen Sie Nostalgie?
AT: Horror! Das ist die bittere Pille an diesen 21 Jahren. Aber man darf das nicht so ernst sehen. Es ist keine Jubiläumsfeier in dem Sinne.

Nein?
AT: Okay, gut. Ich persönlich bin nicht der Typ, der gerne in die Vergangenheit blickt. Ich mag den Moment mehr. Aber ich finde es legitim, an einem gewissen Punkt im Leben Freunde und Bekannte einzuladen und die Vergangenheit zu zelebrieren, aber mit etwas Aktuellem. Es ist nicht so, dass man auf dem Fußboden im Zimmer alte Fotos ausbreitet und ruft: Oh, damals! Weißt du noch? Wir haben das Alte irgendwann bewusst zerstört und sind in der Musik relativ destruktiv geworden, weil wir das hassen. Auf eine Art wiederholen wir uns natürlich, keiner kommt aus seinem Schema raus. Aber wahrscheinlich haben wir beide so eine Störung, wie nennt man das? Dieses Kurzzeitaufmerksamkeitsdefizitding. Dass man immer wieder überrascht werden muss. Dass man in jeder Situation ein Bild sieht und sagt: Hey, wo kommt das denn jetzt her? Das haben wir beide. Deswegen halten wir uns auch gegenseitig aus.

»Tiergeräusche treiben uns komplett an die Grenze. Sagen die uns was? Singen die wirklich?«

Jan Werner

Der Anspruch, sich ständig selbst zu überraschen, muss schwer zu erfüllen sein. Irgendwann haut einen doch nichts mehr vom Hocker.

AT: Das führt eben dazu, dass die Musik so vollgepackt und völlig irre und überdreht wird. So empfinde ich das manchmal. Wir versuchen dann immer, uns auszutricksen, indem wir sagen: Wir haben nur einen Tag für dieses Stück oder zwei Wochen für das Album. Sonst tendiert man dazu, sich in den Klängen zu verlieren. Vor einer Woche haben wir mit Jeremy Greenspan und Jessy Lanza zwei Songs in zwei Tagen aufgenommen – und die sind super. Einfach ihre Stimme gesampelt, rhythmisch ein paar Sachen gemacht, es war total entspannt.

Als Sie Jeremy Greenspan das letzte Mouse-On-Mars-Album *Parastrophics* vorspielten, hat er nur gelacht und gesagt: Das soll Musik sein? Das ist doch totaler Irrsinn.

AT: Ach ja? Vielleicht hat Jan ihm das vorgespielt. *(In diesem Moment klopft Jan Werner an die Tür.)* Jan, stimmt es, dass du Jeremy die *Parastrophics* vorgespielt hast, und er meinte, das wäre Irrsinn?

Jan Werner: Er hat gesagt, das wäre keine Musik. Aber er ist eben auch Jeremy, also echt ziemlich speziell.

Ingrid und Oswald Wiener sind auf Ihrer Jubiläumscompilation zu hören. Sie wollten unbedingt auch »drauf sein«. Oswald Wiener ist unter anderem Kognitionsforscher. Sehen Sie Musik auch als eine Art Kognitionsforschung, als Umpolung von Denkweisen?

AT: Offensichtlich macht Musik ja viel mit dem Bewusstsein, was man gar nicht versteht. Selbst wenn man durch ein CT weiß, welches Areal im Gehirn wann flackert. Was da passiert, ist so hoch emotional – es ist interessant, sich damit zu beschäftigen.

JW: Ich glaube, dass die Unterscheidung zwischen visuellem und

akustischem Sinn in der Kommunikation mit der Außenwelt schon Sinn macht. Aber letztlich ist die Wirkung dieser Sinne im Innenbereich nicht geklärt: wie die zusammenspielen, wie sehr sich der eine auf den anderen stützt, um sich gewisser Dinge bewusst zu werden. Selbst wenn man keine Musik hört, sind bestimmte Muster, Ordnungen und Hierarchien in unserer Wahrnehmung so durch unser Ohr geschult, dass sie auch greifen, wenn man visuell arbeitet. Für uns ist die Arbeit mit Frequenzen bisher einfach die gewinnbringendste und die, die sich am wenigsten erschöpft. Ein unendliches Forschungsgebiet. Ja, Musik spiegelt unsere Fähigkeit zu denken und zu erkennen wider, und zwar, wie ich finde, auf interessantere Weise, als es der visuelle Sinn tut, weil der uns meist sehr schnell zu einem Ende führt, also zu einem Erkennen im Sinn von eindeutiger Zuordnung.

Oswald Wiener ist ein Liebhaber von Hundegesängen, bei Vorträgen zwitschert er den Gesang der Nachtigall nach und betont das Künstlerische in tierischen Äußerungen. Wie viel Naturwüchsigkeit steckt in der Kunst von Mouse On Mars?

JW: Wir machen eine eher künstliche Musik. Naturwüchsigkeit ist nicht so unser Ding. Der Witz bei Oswald ist ja, dass wir als Menschen in diesen Gesängen etwas hören wollen. Es geht um diese Herausforderung, wenn man sich mit sozusagen rein Naturgegebenem beschäftigt, das vom Menschen mit keiner Intention versehen werden kann. Wir entdecken etwas und lesen irgendeinen Sinn hinein, den die Natur per se aber nicht hat. Natur hat keinen Sinn, sie ist einfach da. Natur ist der größte Konkurrent des Geistes. Das klingt jetzt so pathetisch, aber es gibt diese Konkurrenz zwischen unserem Denken und der Natur. Tiergeräusche treiben uns einfach komplett an die Grenze. Sagen die uns was? Singen die wirklich? Spricht die Natur durch das Tier hindurch? Äußert sich das Tier als Repräsentant der unermesslichen, unendlich komplexen Tiefensprache, die die Natur insgesamt spricht? Der Neurologe John Lilly hat Versuche mit Delfinen gemacht, er dachte, wir könnten mit denen kommunizieren. Irrsinnigste Geschichten haben sich daraus gesponnen. Zum Beispiel die von der jungen Praktikantin, in die sich tatsächlich ein Delfin verliebt – da drehen die Menschen natürlich durch. Das ist herzergreifend, das übersteigt unsere Dimensionen. Müssen wir doch nicht von der Natur entfernt leben, von unserem Geist und Forscherdrang getrieben, hinausgeworfen in das unendliche Dunkel des Lebens, das wir nie begreifen können? Können wir doch wieder einen Schritt hineinmachen in die Natur und Frieden schließen mit uns selbst und unserem Ursprung? Da merkt man wieder: Scheiße, wir haben überhaupt gar keinen Schnall. Aber wir haben uns in unserer Arbeit ganz entspannt. Wir sehen da nix Kosmisches oder der Natur ein Stückchen näher Gekommenes.

AT: Es ist gut, sich hier und da bewusst zu machen, dass man keinen Schnall hat. Der Delfin ist dann ja an Liebeskummer gestorben, allein. Im Grunde ist jeder mit seiner Sache allein, die Außerirdischen sind für sich, auch wenn da so ein Gefühl von Liebe aufkommt.

JW: Alles was dem Menschen bleibt, ist so eine Form von Rausch.

AT: Musik ist ja auch Rauschen.

Ist das dasselbe: Rausch und Rauschen?

JW: Da gibt es eine starke Verbindung, auf jeden Fall. Wenn es rauscht, bedeutet das: Ich hebe die Hände, ich raff jetzt gerade gar nichts mehr. Frequenzrauschen, Hirnrauschen, Gefühlsrauschen, Wahrnehmungsüberforderung – Verliebtsein ist auch ein Rauschen, das ist eigentlich ein unerträglicher Zustand.

AT: Wo wir uns befinden und wie wir sind – das klingt jetzt esoterisch –, das alles ist Rauschen. Und aus diesem Rauschen baut man sich eine Stimme. Die kann man nutzen, um einen Text zu sprechen oder eine Aussage zu treffen, an die man sich halten kann. Wenn man alles gleichzeitig wahrnehmen würde, wäre das einfach nur Rauschen.

JW: Stimmt. Eigentlich blenden wir das Rauschen konstant aus. Unsere Musik bildet im Grunde ab, wie man sich durch ein Rauschen bewegt. Man gräbt sich da so durch wie ein Maulwurf.

Mouse On Mars sind jetzt 21, also eigentlich ein frischer Newcomer-Act. Was machen Sie überhaupt? Was ist das, Mouse On Mars?

JW: Das ist eine tolle Frage, weil wir uns am Anfang überhaupt nicht überlegt haben, was wir sind. Dass wir sozusagen eine Band wurden, passierte erst mit der ersten Platte, als wir begannen, mit dem Label Too Pure zu arbeiten, die uns auch gefragt haben: Was seid ihr eigentlich?

AT: Im Prinzip wollten wir etwas Neues sein. Jan ist überhaupt nicht damit klargekommen, dass man live spielt. Und ich hätte es nicht schlimm gefunden, nicht live zu spielen, sondern einfach etwas zu veröffentlichen wie ein Buch. Aber irgendwie sind wir doch von den Klischees eingelullt worden.

JW: Wir sind im Prinzip ein Zweimannkollektiv und arbeiten hauptsächlich im Bereich der Frequenzanalyse, haben aber auch darüber hinaus profunde andere Interessen. Bootfahren, Fahrräder, Temperaturunterschiede wahrnehmen und uns entsprechend verhalten, Essen sowieso, Reisen, Studien an Menschen. Wir nutzen die Musik wie ein Trägermaterial, das wir entdeckt haben. So wie – wie hießen die früher, Goethe mit seiner Farbenlehre oder Humboldt? Die einfach in die Welt hinausgehen und gucken, wie man die vermessen kann.

Universalgelehrte?

JW: Ja, wobei wir eben nicht gelehrt sind. Wir bleiben Dilettanten

Universaldilettanten.

JW: Genau, würde ich auch sagen. Ich fand schon als Kind Dada total toll. Wir bemühen uns immer, nicht so jazzrockig zu werden.

»Es ist gut, sich hier und da bewusst zu machen, dass man keinen Schnall hat.«

Andi Toma

MOUSE ON MARS
21 AGAIN
MONKEYTOWN / ROUGH TRADE

Irgendwo hatte ich diese softlanbärbauchweiche Verwünschung schon einmal gehört, diesen Fluch, der so klingt, als hätte das glücklichste Glücksbärchi mit dem wattigsten Xanaxgemüt eines Morgens festgestellt, dass ihm ein Putzigspezi die Schüssel mit der Himbeercupcakecreme weggefressen hat, um daraufhin in einen niedlichen Furor zu geraten: »Dir soll zur Strafe ein recht farbenfroher Vogel in die Nase flattern!«, würde der geprellte Flauschige sanft zetern, und fast genauso lauteten die fidelen Countryzeilen, die aus dem Taxiradio kamen: »May the bird of paradise fly up your nose / May an elephant caress you with his toes.« Ein bisschen zu soft für meinen Geschmack, aber prinzipiell okay. Ich liebe Verwünschungslieder und arbeite selbst gerade an einem. Voraussichtlicher Titel: »Verreckt doch an euren Kalechips!«

Der Wagen zuckelte vom Linzer Flughafen Richtung Stadtmitte, gesteuert von einem korpulösen Schnaufer, der, ermattet von den Lenkbewegungen, derart schnaufte und krachatmete, dass ich fürchtete, meine getreue Shazam-App würde von all dem Geächze getäuscht und sich irgendwo in den schwülen Wirren französischen Hauchpops verlieren. Aber: die gute Technik! Shazam erinnerte mich nach ein paar Sekunden an Little Jimmy Dickens, den 150-Zentimeter-Cowboy, den ich in Nashville vor ewig mal in der Grand Ole Opry sah, angetan in einem Stickschnörkelogeddon-Samtanzug. Und tatsächlich klitzeklein. Seinen großen Hit »May The Bird Of Paradise (Fly Up Your Nose)« – tatsächlich verfügt das ohnehin schöne Lied obendrein noch über dieses wunderbar sinnlose Country-Geklammere, ganz wie bei »I Sat Down On A Beartrap (Just This Morning)« sowie »She's Actin' Single (I'm Drinkin' Doubles)« – hörte ich im Anschluss dann in einer herrlich folkloresken Bar, in der fast alle Männer mit Stiefelwerk und Hut angetan waren. Und danach nie wieder, bis eben jetzt. In Linz, *of all places*.

Ein Lied, so absurd verpflanzt wie diese Bergbauernhäuser, die man komplett und im Ganzen quer durchs Land in irgendwelche Freilichtmuseen karrt. Und das in der Linzer Einfallstraßenagonie wirkte, als habe man es schlampig mit der Nagelschere ausgeschnitten und mit zu viel Prittstift lieblos in die Szenerie gepappt. Wahrscheinlich kam mir das so vor, weil das fidele Country-Lied über den Paradiesvogel im Riechkolben so starke Ortsmarker hat, es so eindeutig einen richtigen Platz dafür gibt. Andere Lieder dagegen gewinnen, wenn man sie aus ihrer Umgebung pellt und anderswo wieder aussetzt. In Stuttgart bietet eine Künstlergruppe in diesem Sinn ein privates kleines Stadterlebnis an: Wer »Tune Into Stuttgart« erleben will, lässt den Veranstaltern im Voraus ein Lieblingslied zukommen. Die Künstler suchen dann dafür die Stelle in der Stadt, von der sie glauben, dass sie am besten zu diesem Lied passt. Dort wird es für den Lieblingsliedinhaber dann einmalig abgespielt.

Vielleicht eine schöne, eventuell absolut grauenvolle Idee: ein Taxi, in dem sich die Musik der gefahrenen Strecke anpasst. Kann doch eines dieser Startup-Frettchen mal programmieren. Oder, die Sparversion: Taxis, die wie ein schmiegefähiger DJ zu bestimmten Destinationen die passende Musik einspielen. Jetzt nicht »Leaving On A Jetplane«, wenn es zum Flughafen geht, wir sind ja nicht in der Bauer-sucht-Frau-Musikredaktion. Aber morgens um halb sechs zu Spandau Ballets »Gold« auf den letzten Drücker zum Flieger zu brausen – es geht fast nicht besser, kathartischer, helmutbergerhafter. Für diese Momente wurden Taxis gebaut, und dafür wurden morgenleere mehrspurige Prachtstraßen plattiert. »You're indestructable« – ganz genau!

In Linz dagegen ist die Zerstörbarkeit drei Tage später ziemlich weit fortgeschritten. Zurück zum Flughafen dann die ganz gemeine Lokalkeule: Gert Steinbäckers »Steiermark«. »Steiermark, da bin i her / Und i mag das G'fühl, dass i wo daheim bin, immer mehr.« Linz liegt freilich in Oberösterreich, doch dazu ist mir aus dem Stand kein Lied geläufig, wohingegen die Steiermark offenbar gern besungen wird, beispielsweise auch von den Stoakoglern mit »Steirermen San Very Good«. Eine Zeile davon schaffte es sogar in das schöne Lied »Koks und Prada« von Christian Kreuz. Auch ein gutes Taxibrauselied, aber vielleicht eher etwas, wenn es schon dunkel ist.

TEXT: Anja Rützel
ILLUSTRATION: Patrick Klose

EIN LEICHT VERHALTENES ENDE

Vorspiel für

»Ich wollte zur coolsten Gang der Stadt gehören«

Thurston Moore

TEXT & MUSIKAUSWAHL: Dennis Pohl
FOTO: Jens Boldt

Über vierzig Mal tauchten Sonic Youth in SPEX auf, bis vor drei Jahren mit dem Ende der Ehe von Thurston Moore und Kim Gordon auch ihre wegweisende Band abgewickelt wurde. Nun veröffentlicht der 56-jährige Moore ein neues Album und wirkt wie ausgewechselt. Aus dem einsilbigen Querkopf ist ein zuvorkommender Gesprächspartner geworden, der sich zu Beginn der Unterhaltung nach einer SPEX-Ausgabe aus den frühen Neunzigern erkundigt, die in seiner Sammlung noch fehlt.

CLIPPING
»LOUD«
VOM ALBUM *MIDCITY* (2013)

Yo! Noch nie gehört.

Die Gruppe heißt Clipping und kommt aus Los Angeles.
Digitaler Noise vom Laptop und Rap, warum nicht. Ich würde mir beinahe etwas klassischere Beats wünschen.

Es flowt aber, obwohl es Krach ist.
Sowohl der digitale Noise als auch das Rappen klingen für mich traditionell. Da passiert nichts Neues. Dass sie die beiden Elemente auf diese Art verbinden, finde ich aber super.

Sie betonen das Wort digital. Machen Sie da einen Unterschied?
Ich mag nicht, wie sauber digitaler Noise klingt. Ich höre lieber Sachen, die geheimnisvoller sind, eine größere Tiefe haben. Analoges Equipment produziert eine andere Art von Noise. Doch mir gefällt, was ich hier höre. Clipping ist ein geiler Name, obwohl ich mich frage, warum sie Kassettenband als Cover verwenden. Der Noise ist doch eindeutig vom Rechner. *(lacht)*

1992 gaben Sie SPEX zusammen mit Mike D. von den Beastie Boys ein Interview. Sie stimmten darin überein, dass sie gerne Kids sehen würden, die den Computer rocken, flowen und gleichzeitig den himmlischsten Noise produzieren. Passt Clipping nicht genau auf die Beschreibung?
Ja, genau das passiert da. Das gibt es immer öfter. Wissen Sie, organischer Noise und digitaler vom Laptop sind sich ziemlich nahe. Ich bin wahrscheinlich eher von der alten Schule. Als wir mit Sonic Youth *Goodbye 20th Century* gemacht haben, spielten wir auf dem Sonar-Festival in Barcelona, wo außer uns nur Leute mit Computern auftraten. Wir spielten Kompositionen von John Cage und Steve Reich, und die ganzen jungen Leute schauten uns an, als würden wir Dixieland auf einem Avantgardefestival spielen. *(lacht)*

Wenn man sich solche Bands anhört, fragt man sich, wie es um die Rockmusik steht. Gibt es da überhaupt noch Innovation?
Es gibt doch immer Leute, die coolen Kram machen. Solange es neue Bands gibt, die nicht nur den Sound von vor 30 Jahren kopieren, wird Gitarrenmusik keine Probleme haben. Ich habe gar nichts gegen digitale Musik an sich. Sie sollte auch nicht mit analoger Musik in Konkurrenz stehen. Jedes Instrument ist ein Werkzeug, die Ideen muss man selbst haben. Für mich hat die klassische Band mit Gitarre, Bass und Schlagzeug eine Magie des Ungewissen, die sich mit digitaler Technik nicht reproduzieren lässt. Digital ist Mathematik, Analog ist Sprache.

MARS
»3E«
VON DER SINGLE *3E / 11.000 VOLTS* (1978)

Das ist einer meiner Lieblingssongs. Ich kenne »3E« in- und auswendig. Mars sind eine wirklich wichtige Band für mich.

Mars waren zu der Zeit aktiv, als Sie nach New York City kamen.
Ich habe die in den Siebzigern ein paar Mal gesehen. Ich war 19 und wollte Patti Smith oder Blondie sehen. Manchmal spielten Mars als Support. Ich hatte wirklich keinen Schimmer, wie ich damit umgehen sollte. *(lacht)* Später habe ich begriffen, wie großartig das war, aber im ersten Moment trieben sie mich in den Wahnsinn. Ich konnte nicht verstehen, wie es eine solche Band überhaupt geben konnte. Für ein Kid aus Connecticut war das zu viel. Diese abgewichsten Kunststudenten, die damals zuhauf in Lower Manhattan rumlungerten. *(lacht)*

Später sind sie mit Sonic Youth ähnlich radikal vorgegangen.
»3E« hat mich umgehauen. Das war für mich die wahre Weiterführung von The Velvet Underground. Als wir Sonic Youth gründeten, war ich der Überzeugung, dass Mars die größte Band New Yorks sind. Wenn man sich heute die Bootlegs von unseren ersten Auftritten anhört, merkt man, dass wir eigentlich nur wie Mars sein wollten.

Ich finde, Mars ist die vielleicht beste Verkörperung dieses neurotischen, getriebenen Sounds der Großstadt, den New York zu der Zeit ausspuckte. Neben den frühen Sonic Youth.
(lacht) Danke! Wir wollten sie ja schließlich auch kopieren. Wir hatten aber nicht so sehr die Großstadt im Blick, eher war der Sound ein Abbild unserer Lebensumstände. Von Tag zu Tag in einem wunderschön kaputten Umfeld leben und hoffen, dass man genügend Geld für eine Schachtel Kippen verdient.

Die No-Wave-Szene um Bands wie Mars verschwand so schnell wieder, wie sie aufgetaucht war. Trotzdem hat sie die Musikwelt verändert. Was passierte damals?
Mars, DNA, Teenage Jesus & The Jerks – diese Leute lebten in denselben Wohnungen und probten auch dort. Sie waren eine Gang, die durch Lydia Lunch zusammengehalten wurde. Man spielte in Galerien oder Lofts, weil Clubs diese Bands nicht buchen wollten. Wer wollte schon für Krach bezahlen? Eine wichtige Figur war dann Brian Eno.

Der die Bedeutung erkannte?
Er kam in die Stadt, um die Talking Heads zu mastern. David Byrne war damals recht tief in der Kunstszene Downtown verwurzelt, wodurch auch Eno mit den Sachen in Kontakt kam. Er verstand sofort, dass da etwas Einzigartiges passierte und wollte es festhalten. Schließlich war No Wave Musik, die alles Vorangegangene mit einer Radikalität zerschlug, dass Punk daneben wie Kuschelrock klang. Die Szene war aber so flüchtig, dass selbst Eno Probleme hatte, sie zu fassen. Trotzdem wurde das Phänomen von ihm ein wenig in die Welt getragen. Wo es aufhörte? Als die geringste Spur von Boogie Einzug hielt. Als Bands wie die Bush Tetras entstanden oder Mars zu Don King wurden. Alles tolle Bands, aber das war es dann.

NEGATIVE APPROACH
»NOTHING«
VOM ALBUM *TIED DOWN* (1983)

Ich hatte die Ehre, diesen Song ein paar Mal mit ihnen zu spielen. Negative Approach waren der Urknall des Hardcore. Es gibt Black Flag und Minor Threat, aber ohne Negative Approach hätte das Fass keinen Boden.

Anfang der Achtziger vergruben Sie sich in der Hardcore-Szene. Wegen des Sounds oder der Attitüde?
Beides. Es war radikaler als Punk. Die Punks hatten ein grundlegendes musikalisches Wissen, während diese Kids nichts konnten und sich auch nicht darum scherten. Ihr Ausgangspunkt war das erste

Album der Dead Kennedys, davor gab es nichts. Das war fantastisch.

Wegen seiner Ausdrucksstärke?
Genau. Diese Bands wollten nichts anderes, als ein Gefühl zu vertonen. Egal wie. Eigentlich war das Jungsmusik, die nur existieren konnte, solange die Kids keinen Sex hatten. Sobald sie flachgelegt wurden, war die Szene am Ende, weil sie kein Verlangen mehr hatten, im Moshpit aufeinander rumzuturnen. Wirklich! *(lacht)* Übrigens finde ich, dass Hardcore heute falsch dargestellt wird. Jemand sollte historische Forschungen anstellen.

Warum?
Zum einen ist Hardcore die weißeste Musikrichtung, die man sich vorstellen kann. Dabei geht alles auf eine schwarze Band aus Washington zurück, die Bad Brains. Und wenn man Dokumentationen zum Thema sieht, reden die Leute nur darüber, was für ein Haufen frustrierter Schlägertypen das war, die sich einfach gerne gegenseitig auf die Fresse gaben.

Zumindest heute gibt es durchaus Leute in der Szene, die man so beschreiben könnte.
Es hat sich in die Richtung entwickelt, ja. Natürlich fühlen sich Kids mit gewalttätigen Tendenzen von der Musik angezogen. Aber im Ursprung ging es nicht darum, sich gegenseitig die Fresse zu polieren. Gerade Ian MacKaye war ein Vorbild in Sachen Gewaltlosigkeit.

Mitte der Achtziger wollten Sie mit Sonic Youth unbedingt zu SST Records, dem Label von Black Flags Greg Ginn. Hatten Sie ein schlechtes Gewissen, in einer Artrock-Band zu spielen?
(lacht) Für eine Weile tatsächlich. Ich wollte zur coolsten Gang der Stadt gehören, und für mich war das Hardcore. Ich war eingenommen von dem Purismus und fühlte mich schlecht damit, in einer Band zu spielen, die verschiedene Gitarren mit verschiedenen Tunings verwendet, während sie im Dunstkreis von hippen Kunststudenten existiert. SST war später die logische Konsequenz für uns.

GLENN BRANCA
»THE ASCENSION«
VOM ALBUM *THE ASCENSION* (1981)

Sie und Lee Ranaldo gingen Anfang der Achtziger mit Branca auf Tour.
Wir tourten durch Europa, 1980 muss das gewesen sein. Aber eigentlich haben Lee und ich die ganze Tour über nur versucht, Gigs für Sonic Youth zu buchen. Wir wollten nach der Tour Kim und Bob Bert, unseren damaligen Drummer, einfliegen.

Wie hat die Arbeit mit Branca auf Sie abgefärbt?
Weniger die Arbeit mit ihm als seine Musik. Als ich ihn zum ersten Mal gesehen habe, dachte ich, dass das die beste Musik ist, die New York zu bieten hat. Was er machte war so intensiv, dass man es kaum ertragen konnte. Alles, was ich damals über elektrische Gitarren zu wissen glaubte, lag nach dem Abend in Trümmern.

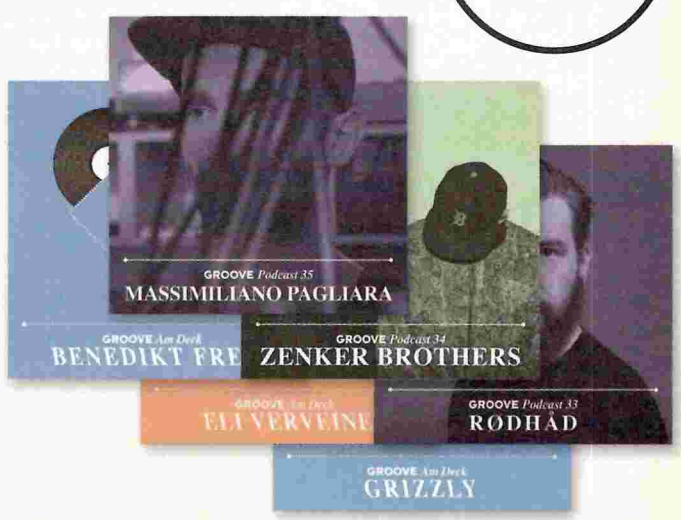
IM HANDEL!

ALLE 2 MONATE NEU INKL. CD

PORTOFREI BESTELLEN UNTER: SHOP.PMEDIA.DE

TÄGLICH FRISCH: CHARTS, NEWS, FEATURES
EXKLUSIV: STREAMS, PODCASTS

IM NETZ!



WWW.GROOVE.DE

Also hat Brancas radikal neuer Blick auf die Gitarre auch Ihren Blick auf das Instrument verändert?
Wir hatten am Anfang keine ordentlichen Instrumente, und Glenn war derjenige, der uns welche besorgte. Einmal brachte er vier Gitarren vorbei, die anders gestimmt waren. Wir schauten uns nur an und dachten: »Das wird schon gut sein.« Also geht die Sache mit den Tunings auf ihn zurück. *(lacht)* Außerdem produzierte er unsere ersten beiden Alben. Er sah in uns wohl die Kids, die seine Idee von Musik weiterentwickelten. Songs wie »Kill Yr Idols« kommen direkt aus Brancaville. Aber ich interessierte mich ja eigentlich gar nicht für die Gitarre an sich.

Trotzdem wurden Sie für Ihre Art, Gitarre zu spielen, berühmt.
Wahrscheinlich, weil ich nicht wirklich spielen konnte. Ich war ziemlich schlecht. Ich wollte aber Songs schreiben und in einer Band spielen, also versuchte ich, einen Weg zu finden, dem Ding trotzdem eine Sprache abzuringen. Damals war in New York niemand daran interessiert, so zu spielen wie Eric Clapton oder Led Zeppelin.

ANNA CALVI
»PIECE BY PIECE«
VOM ALBUM *ONE BREATH* (2013)

Klingt okay, aber ist auch nichts Besonderes. Sie scheint eine interessante Gitarristin zu sein, wenn sie so einen abzieht wie hier.

Calvi und St. Vincent werden als zwei der momentan interessantesten Gitarristinnen gehandelt. Beide verwenden Gitarren auf eine ästhetisierende Art, nicht im klassischen Rock-Kontext.
Das gefällt mir. Aber der Sound und ihr gewollt seltsames Image stören mich irgendwie. Das ist geradliniger Pop mit einem erzwungenen Twist. Erinnert mich an FKA Twigs. Das ist cool und strahlt eine gewisse Gefahr aus. Aber was Gitarristen angeht, gibt es wahrlich andere Kaliber.

Wen denn?
Mary Halvorson macht ihr eigenes Ding. Was freie Improvisation angeht: John Russell. Oder Alex Ward, das ist ein Klarinettist, der auf seinem Instrument wunderbare Gitarrenmotive spielt.

Diese Leute sind aber eher der Avantgarde zuzuordnen. Gibt es im Pop denn niemanden?
Schwierig. Anna Calvi ist cool, aber nichts, was ich mir zum Vergnügen anhören würde. So geht es mir mit den meisten Gitarristen in der Popwelt.

THURSTON MOORE
»THE BEST DAY«
VOM ALBUM *THE BEST DAY* (2014)

Das müssen wir uns nun wirklich nicht anhören. *(lacht)* Ich frage mich, warum das Label den Song als Single ausgewählt hat. Er passt am wenigsten zum Thema des Albums.

Woher kommt denn der Country-Einfluss?
Ja, klingt ein wenig nach Hillbilly Joe, oder?

Ist das der Beginn Ihres Spätwerks, das sich an amerikanischer Musikgeschichte abarbeitet?
(lacht) Es war einfach nur ein Riff, mit dem ich herumgealbert habe. Ich habe es dann zu einem Song ausformuliert, und als wir ihn als Band gespielt haben, hat er sich wieder komplett verändert. Eigentlich sollten wir ein Video auf einem Heuwagen dazu drehen.

Textlich ist der Song ähnlich gebrochen. Es geht um einen Typen, der sich nicht entscheiden kann, ob er nun tough oder sensibel ist.
Ich nehme darin verschiedene Perspektiven ein. Am Ende sind das wohl alles Facetten meiner eigenen Persönlichkeit. Aber der Song ist einfach ein Kuriosum. Was mir gefällt, ist, dass unser Leadgitarrist James Sedwards hier so richtig einen vom Leder ziehen kann. Er ist wahnsinnig gut, hat bei meiner Musik aber fast nie die Möglichkeit, das zu zeigen. Ich nenne ihn gerne James Shredwards. *(lacht)*

TWILIGHT
»SWARMING FUNERAL MASS«
VOM ALBUM *III: BENEATH TRIDENT'S TOMB* (2014)

Twilight, okay. Diese Session hat mir erlaubt, auf eine völlig andere Art Gitarre zu spielen. Eine Art, die mich interessierte, seit ich mich durch tausende Kassetten von Underground-Black-Metal gewühlt hatte.

Was interessiert Sie an dieser Art von Musik?
Der einzige Einfluss dieser Black-Metal-Leute schienen ihre eigenen Psychosen zu sein. Black Metal ist weniger Musik als die Vertonung von Isolation, Nihilismus und Vereinsamung. Und für jemanden wie mich, der sich für spirituelle Konzepte interessiert, war klar, dass ich mich da reinhören musste. Schauen Sie sich nur mal die Artworks an. Das wirkt gleichzeitig verrückt und entrückt.

Verrückt ist ein gutes Stichwort. Viele Fans hat irritiert, Sie in einer Band mit Imperial und Wrest zu sehen, die offen ihre Sympathie für so genannte National-Socialist-Black-Metal-Bands zeigen.
Ich hatte zu dem Zeitpunkt keine Ahnung von ihren politischen Standpunkten und habe das bis heute nicht. Wenn ich damals davon gewusst hätte, wäre ich bestimmt nicht mit ihnen ins Studio gegangen. Ich habe auch heute keinen Kontakt mehr zu den Leuten aus der Band.

Dennoch ist es ein großer Schritt von einem Song wie »Youth Against Facism« zu einer Kollaboration mit diesen zu recht umstrittenen Künstlern.
Es ist generell nicht meine Art, den politischen Background von Kollegen zu überprüfen. Doch wenn sich herausstellt, dass jemand in meinem Umfeld auch nur entfernt etwas mit Faschismus oder Rassismus zu tun hat, dann drehe ich ihm den Rücken zu und schaue nie wieder zurück. Zur Zeit der Session mit Twilight wusste ich nichts über ihren Hintergrund, sonst hätte ich mit Sicherheit eine andere Entscheidung getroffen.

THURSTON MOORE
THE BEST DAY
MATADOR / BEGGARS / INDIGO

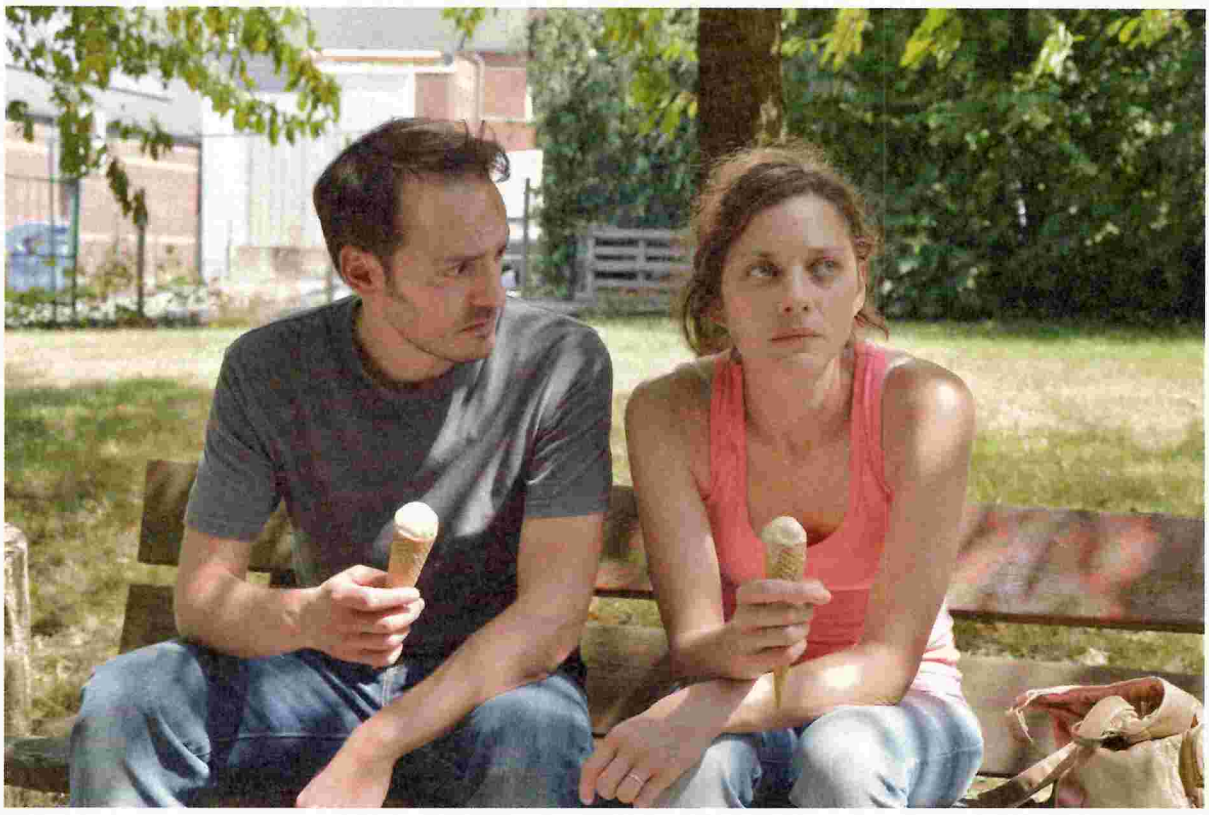
POP KULTUR

»Von der Konzeptkunst kriege ich keinen hoch.«

Tino Sehgal

80 Film: Realismus & Film 84 *Gomorrha*
88 Bilder, die die Welt bewegten 90 Literatur: Legalize It? – Eine Bestandsaufnahme zur Cannabis-Prohibition 94 Kunst: Tino Sehgal
100 Mode: Cultural Appropriation in Mode und Pop

REALISMUS & FILM



Beschissene Welt in schönen Bildern

In *Zwei Tage, eine Nacht* spielen die belgischen Filmemacher Jean-Pierre und Luc Dardenne ein perfides Szenario durch: Die Belegschaft eines Kleinunternehmens darf darüber abstimmen, ob eine junge Kollegin ihren Job behält oder der Boss allen eine Prämie auszahlt. Wie die Sache ausgeht, scheint von Anfang an klar. Entscheidender wird die Frage: Wie »echt« ist der von den Dardennes geprägte neue Realismus im Kino? Und: Wie kommt »die Wirklichkeit« überhaupt in den Film? Eine Bestandsaufnahme.

TEXT: Georg Seeßlen

Das Problem mit der Wirklichkeit besteht hauptsächlich darin, dass sie ein ziemlich beschissener Ort ist, um darin zu leben. Trotzdem entkommt man diesem Ort nicht, schlimmer noch: Er zwingt einem eine besonders vertrackte Art der Auseinandersetzung auf. So beschissen die Wirklichkeit auch sein mag, sie ist der einzige Ort, der sich von allen darin wohnenden Subjekten verändern lässt, jawohl, auch von Menschen wie dir und mir. Und die Wirklichkeit ist der einzige Ort, an dem man sich so verlieben kann, dass, wie man so sagt, »wirklich« was draus werden kann. Dass sie der einzige Ort ist, an dem man noch ein anständiges Steak bekommt, darf indes, nach der Sinnenmanipulation zu schließen, die mittlerweile möglich ist, bezweifelt werden.

Vertrackt ist die Sache, weil das, was man in der Wirklichkeit von der Wirklichkeit wissen und zeigen kann, schon nicht mehr ganz dieser Wirklichkeit angehört. Das Gewusste und das Abgebildete der Wirklichkeit sind ihr Jenseits, und das gehörte deshalb lange Zeit den Göttern. Aber vielleicht haben die es gar nicht haben wollen und deshalb immer wieder in die Menschenwirklichkeit zurückgeworfen, wie Schatten an die Wand. Oder wie Kinobilder.

Dem Kino »Realismus« abzuverlangen scheint einerseits das Selbstverständlichste der Welt, denn es ist das Medium, in dem eine Teetasse durch eine Teetasse, eine Landschaft durch eine Landschaft und ein Mensch durch einen Menschen ausgedrückt werden. Es ist aber zugleich auch das Absurdeste der Welt, denn, um das heilige Monster Hitchcock zu zitieren: Wo liegt der Sinn darin, die deprimierende heimische Kochnische zu verlassen, um auf der Leinwand jemanden zu sehen, der deprimiert in seiner Kochnische herumsteht? Zwischen der Wirklichkeit eins und der Wirklichkeit zwei, der gelebten und der projizierten, muss etwas stattfinden. Nennen wir es: Faszination.

Nun aber, und das Kino hat seinen Teil dazu beigetragen, ist die Wirklichkeit ein sehr ferner, sehr seltsamer Ort geworden. Von allen Dingen, die man sehen kann, sind die wirklichen die schwierigsten, und der gute Neo aus den *Matrix*-Filmen hatte eine solche Sehnsucht nach der verlorenen Wirklichkeit, dass er sein eigenes Leben aufs Spiel setzte, um dorthin zu gelangen. Warum auch immer.

Ich könnte auf die Straße gehen, um Menschen zu sehen, die ihren Job verloren haben, die in beschissenen Wohnverhältnissen leben, die ausgebeutet, unterdrückt und gedemütigt werden, die, so sehr sie sich auch dagegen sträuben, in kriminelle Karrieren gedrängt werden, die gewalttätig und kaputtgemacht werden, die Kinder kriegen, die von Geburt an in die Kreisläufe der Armut gezwungen werden, oder »Aufsteiger«, die sich bei ihrem Weg nach oben betrügen und zerfleischen – alles Dinge, von denen die neuen realistischen Filme erzählen. Das Elend unserer Zeit zu sehen, so, wie es ist, und nicht so, wie es zum Verschwinden gebracht wird (wie im Fernsehen), scheint nur noch an dem Ort möglich, der einst geschaffen wurde, ihm nachhaltig zu entkommen: im Kino.

Aber es ist selten die eigene Wirklichkeit, die man da zu sehen bekommt. Insofern hat Meister Hitchcock ein schiefes Bild benutzt: Im Kino entkomme ich der Wirklichkeit meiner Kochnische selbst dann, wenn ich in die Kochnische von jemand ganz anderem komme – die im Übrigen in der Mehrzahl der Fälle dann ja fachgerecht zerlegt, von einem Monster heimgesucht oder wenigstens von einer Schwiegermutter, die aussieht wie Jane Fonda, gnadenlos zerquatscht wird wie in der *Lindenstraße*. Wenn es etwas gibt, das Hitchcocks Bild vom Spülsteinrealismus entkräftet, dann ist es der Internetvoyeurismus, mit dem wir in die Wirklichkeit anderer Leute eindringen und uns umgekehrt nicht viel daraus machen, wenn andere Leute in unsere eindringen. Die wirklichste Wirklichkeit nämlich war immer privat; sie betraf die Körper, die Beziehungen, die Gefühle; sie betraf vor allem Dinge, die die anderen nichts angehen, jedenfalls nicht in direkter Form, eher in symbolischer, allegorischer und ritueller: nicht als Abbild sondern als Sinnbild.

Wenn es keine Privatsphäre mehr gibt, muss auch die Idee von Wirklichkeit und von ihrem Bild neu gedacht werden. Deswegen verstehen wir vielleicht noch einmal Hitchs ziemlich abfällige Bemerkung über den Neorealismus: Die Italiener seien einfach nachlässig in der Konstruktion. Tatsächlich passiert das Wirkliche in einem Film vielleicht gerade dann, wenn man die Konstruktion vernachlässigt. Wirklichkeit ist das, was sich zeigt, wenn man nicht höllisch aufpasst, nicht konstruktiv, diszipliniert und kompositorisch genug ist. Nur muss das nicht immer aus südländischer Schlamperei heraus geschehen. Wie hat, nur zum Beispiel, Fassbinder das gemacht, das Wirkliche immer wieder so fundamental in eine künstliche Welt einbrechen lassen?

In der Filmtheorie, wenn wir schon dabei sind, werden im Allgemeinen vier Zugänge zum Realismus beschrieben: Der *perzeptuelle Realismus* beschreibt die Nähe von Signifikant und Signifikat, also die Abbildungsweisen zum Abgebildeten. Der Höhepunkt des perzeptuellen Realismus wäre es, wenn eine Schusswunde durch eine Schusswunde dargestellt würde. Natürlich ist es menschenfreundlicher, einen Geschlechtsverkehr durch einen Geschlechtsverkehr darzustellen (und nicht durch einen Schwenk auf das Kaminfeuer). Generell aber können wir von einem psychologischen und physikalischen Realismus ausgehen: Die Menschen verhalten sich auf der Leinwand so, wie sich Menschen im wirklichen Leben verhalten würden; und die Dinge verhalten sich so, wie sie sich nach den Gesetzen der Naturwissenschaft verhalten. Ein Stein fällt immer von oben nach unten und verursacht Schmerzen, wenn er auf einen Menschenkopf fällt.

Der *Realismus als Stil* beschreibt zum einen die »Glaubwürdigkeit« der Darstellung, etwa als eine Engführung des psychologischen Realismus: statt eines Kinomenschen, der sich im Kinoraum genau so verhält, wie sich ein Mensch in seiner Wirklichkeit verhalten würde, ein Kinomensch, der mit allen inneren und äußeren Elementen dem Leben entnommen ist. Dabei geht es auch um eine Ausweitung des filmischen Raums. Kamerafahrten zeigen: Dies ist keine Kulisse. Die lange Einstellung zeigt: Dies ist kein Stückwerk. Und ein Robert de Niro futtert sich wirklich Pfunde an, um einen dicken Kerl zu spielen. Roberto Rossellini, einer der Meister des italienischen Neorealismus der Nachkriegszeit, hat das Realistische an der Sprache festgemacht, an der Welt der »kleinen Leute«, der »Hungernden und Erniedrigten«: Dialekt sprechen! Laiendarsteller! Atmen! Man muss den Schmutz der Welt sehen. Klar kann man das alles auch wieder in Klischees umformen.

Der *Realismus als Erzählhaltung* versucht, sich einer »wirklichen Wirklichkeit« so weit wie möglich anzunähern. Er will zeigen, wie es wirklich ist. Dabei kann es vorkommen, dass im Bemühen um »ungeschönte« Darstellung künstliche Verschmutzung eingesetzt wird. Ein alter Spruch der analogen Kinozeit besagt, dass es für den Film billig ist, Reichtum darzustellen, Armut aber teuer. Heute ist das eine Frage des Rendering und der Rechnerkapazitäten. Dieser Realismus als Spezialeffekt, ein »naturalistischer« Realismus, der immer an der Grenze zum Pornografischen liegt, ist eine nicht bloß moralisch und ästhetisch ziemlich fragwürdige Angelegenheit. Schließlich zeigt er die Wirklichkeit nur noch im Zustand ihrer Selbstaufhebung, ist manchmal notwendig, meistens aber öde.

Die Frage, *auf welche Art* ein Film realistisch ist, ist um etliches spannender als die Frage, *ob* er realistisch ist. In den letzten Jahrzehnten konnte man den Realismus in Kino in mehreren Wellen beobachten. Da war der »transzendentale Stil«, ein Realismus der, von Robert Bresson ausgehend, seine Menschen in ein Elend stürzte, wo Leid, Verlust und Schmerz so groß werden, dass nur noch eine Erfahrung der göttlichen Gnade half (die metaphysische Variante) oder ein Aufruf zur Revolte (die marxistische Variante). Es gab den Realismus der dänischen Dogma-Filmemacher mit ihrer technologisch-ästhetischen Reduktion. Es gab den Hollywood-Realismus der schmutzigen Fingernägel und der klaffenden Wunden. Es gab die »Berliner Schule« mit ihrer kargen Ästhetik der Genauigkeit. Es gab die Tradition des britischen Arbeiterkinos mit einem Ken Loach, der es in seiner trotzkistischen Sympathie so weit trieb, dass er die Wirklichkeit ins Märchen fließen ließ. Es gab den neokatholischen Realismus eines Bruno Dumont, den Drogenrealismus eines Abel Ferrara, den Realismus der appellativen österreichischen Dokumentarfilme von Wagenhofer, Glawogger oder Sauper oder den erschreckenden, komisch-schönen *Basement*-Realismus von Ulrich Seidl. Den Realismus, mit dem rumänische, bulgarische, griechische oder bosnische Filme auf die soziale Brutalität des globalen Neoliberalismus in ihren Ländern reagierten.

Was auch immer man von den Motiven und Methoden der neuen realistischen Filme sagen kann, die weiß der Kuckuck unterschiedlich genug sind – die Wirklichkeit ist ein komplexes System. Sie ist weder vollständig zu erklären noch enthält sie ihre eigene Erklärung. So wäre es nur scheinbar paradox, zu behaupten, ein Film sei erst dann wirklich realistisch, wenn in ihm vollkommen unerklärbare, chaotische, widersprüchliche Dinge passieren. Ein Film widersetzt sich der Realität, selbst wenn seine Mittel und sein Stil, seine Absicht und sein Material »realistisch« sind, nicht allein durch Ausschnitt und durch Perspektive, sondern vor allem durch die Behauptung einer Konsistenz, die die Realität nicht hat. Man könnte also sagen: Jeder Film ist Ideologie.

Wenn es etwas gibt, das Hitchcocks Bild vom Spülsteinrealismus entkräftet, dann ist es der Internetvoyeurismus.

Der sogenannte *interpretatorische Realismus* will sich dem Inneren, den Zusammenhängen der Wirklichkeit nähern. Man wird ihn ohne so etwas wie eine politische und moralische Haltung nicht haben können. Interpretatorischer Realismus zeigt die Wirklichkeit nicht so, wie sie ist, sondern so, wie sie gefälligst zu verändern ist. Daher führt er, gleichsam auf einem Umweg, genau das wieder ein, was eigentlich vollkommen anti-realistisch ist, nämlich den Helden beziehungsweise die Heldin.

Richtig interessant werden die Dinge durch ihre unbegrenzten Crossover-Möglichkeiten: das Dokumentarische und das Fiktive, die Konfrontation des Traums mit der Wirklichkeit, die »realistische« Dekonstruktion des Mythos und so weiter. Da kann man sich die Köpfe heißreden über den Realismus bei Ulrich Seidl, Lars von Trier oder Michael Moore, über den alten Neorealismus und einen neuen. Offensichtlich gibt es keinen vollständig realistischen Film, nicht einmal den von Andy Warhol, der stundenlang in starrer Einstellung ein schlafendes Paar oder das Empire State Building zeigt. Und genauso wenig gibt es einen Film, dem es gelingen kann, vollständig die Wirklichkeit auszuschließen. Denn auch da ist das Kino eine Widerspiegelung der normalen Welt: Auf der Flucht vor der Wirklichkeit gerät man erst wirklich in den Schlamassel, und auf dem Weg in die Wirklichkeit kann man sie am konsequentesten verfehlen. Mit anderen Worten: Um sich auf so etwas wie filmischen Realismus einzulassen, muss man sich ein paar schwerwiegende Gedanken gemacht haben.

Realistisch ist ein Film, indem er sich mit seiner eigenen Ideologiehaftigkeit auseinandersetzt. Anders gesagt: Ein realistischer Film ist ein Widerspruch in sich, aber einer, der unentwegt an seiner Überwindung arbeitet. Die Methode der Brüder Jean-Pierre und Luc Dardenne, vermutlich die bekanntesten Vertreter des »neuen« Realismus im Film, ist erst einmal denkbar einfach. Sie stellen eine Frage. Eine sehr einfache Frage: Was passiert, wenn eine sehr junge Frau in allerprekärsten Lebensumständen ein Kind bekommt? Oder: Kann die Liebe einer Frau einen Jungen vor Gewalt retten? Oder, in ihrem jüngsten Film *Zwei Tage, eine Nacht*: Kann eine Frau auf die Solidarität ihrer Kollegen zählen, wenn diese zwischen ihrer Entlassung und einer Bonuszahlung für sich selbst wählen müssen?

Zum Realismus dieses Stils, der geduldig bei seinen Protagonisten bleibt, in den dramatischen Momenten wie in den kleinen Abschweifungen, die man sich gönnen muss (und sei's, dass man ein Eis schleckt oder einen Rocksong im Autoradio mitsingt), gehört es, dass die Antworten lange nicht so einfach sind wie die Fragen. Aber unmöglich sind sie auch nicht. Die Dardennes sind in ihrem sozialen

Realismus, vielleicht ist das das Geheimnis ihres Erfolgs, um etliches hoffnungsfroher als die Filmemacher aus den ehemaligen Ostblockstaaten. Aber auch sie verweigern sich der Konsequenz des »transzendentalen Stils«, in dem die Menschen bis auf den Grund ihres Daseins bis zum radikalen Ende getrieben werden, des Leidens (wie von Triers Frauen) oder der Verdammnis (wie Ferraras *Bad Lieutenant*).

Eine besondere Form des Realismus besteht darin, Identifikation und Helden zu verabschieden. Wie in einem Film von Calin Peter Netzer aus Rumänien zum Beispiel kann es dann geschehen, dass man niemanden mehr findet, dessen *point of view* einem nahekommt, so in Netzers Film *Mutter & Sohn* aus dem Jahr 2013, der davon handelt, wie ein Mann, der ein Kind überfahren hat, sich aus der Umklammerung durch die dominante Mutter löst. Der Skandal dieses Films, eine klassische Situation des »psychologischen Realismus« mit einer nicht minder klassischen Situation des moralischen Dramas zu verknüpfen, erzeugt quasi einen Kurzschluss der Komposition. Und durch den gelangt die Wirklichkeit einer einigermaßen erbärmlichen Form in den Erzählraum. Die Wirklichkeit ist eine Klassenangelegenheit, eine Charakterangelegenheit, eine Geldangelegenheit, eine Korruptionsangelegenheit. Es ist eine schwere Anklage, die solche Filme erheben, und manch Kritiker ist von dieser Schwere genervt. Weil ein Realismus dieser Art gar nicht anders zu ertragen ist als dadurch, auch in der Wirklichkeit nicht alles beim Alten lassen zu wollen.

Nicht viel anders ergeht es einem bei Filmen von Cristian Mungiu, wie *4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage* (2007), der reichlich quälenden Schilderung einer Abtreibung in einem Hotel, oder in *Jenseits der Hügel* (2012), wo es um mögliche Flucht und das Gefängnis eines Klosters geht, in dem weiblicher Widerstand nur mit einem Exorzismus beantwortet werden kann. Die Welt, die Netzer oder Mungiu schildern, ist für Menschen eigentlich nicht bewohnbar. Aber sie ist natürlich auch eine selbstgemachte Hölle. Kein Endpunkt des Leidens und schon gar keine revolutionäre Lösung sind in Sicht. Es wird so weitergehen. Die kleinen Hoffnungen auf Bewusstsein, Freundschaft und Solidarität müssen reichen.

Die Dardenne-Brüder dagegen machen Filme, in denen sich der Hitchcock'sche Spülsteinrealismus humanistisch aufhebt. Wir sind mitten im Leben von Menschen, die zwar am Rand ihrer Fähigkeiten zu kämpfen und zu leiden angelangt sind, die am Ende aber weder verdammt noch zu Tode erschöpft sind. Die, man muss es so sagen: Heldin von *Zwei Tage, eine Nacht* erfährt – und damit ist nicht zu viel verraten – von ihren Kollegen nicht so viel Solidarität, dass sie ihren Job behalten kann, aber doch so viel, dass sie Mut zum Weiterleben hat. Da wird die Abstimmung über ihre Zukunft auch zu einer sozialen Metapher. Sie steht auf der Kippe.

Und der filmische Realismus? Seine eingebaute Pointe ist, dass er nie bei sich bleiben darf. Die Wirklichkeit ist ein unerträglicher Ort, und er wird umso unerträglicher, je genauer man ihn anschaut. Auch und gerade mit einer Filmkamera. Irgendwo muss man raus, weg, hinaus, zu etwas Neuem. Wenn nichts davon geht, ist die Wirklichkeit der Tod. Und Realismus eine Gewalttat.

ZWEI TAGE, EINE NACHT
BELGIEN, ITALIEN, FRANKREICH 2014
REGIE: JEAN-PIERRE & LUC DARDENNE
MIT MARION COTILLARD, FABRIZIO RONGIONE U. A.

GOMORRHA

Höchste Zeit für keine Helden

Nach dem Buch-Bestseller und dem Spielfilm folgt nun die dritte Inkarnation von Roberto Savianos Mafia-Entzauberung. Die TV-Serie *Gomorrha* lebt von ihrem radikal neapolitanischen Look und Sound. Und vor allem davon, dass sie im Gegensatz zu US-amerikanischen Vorbildern mit dem Mythos vom Outlaw-Helden bricht. In *Gomorrha* gibt es keine ehrenwerte Gesellschaft.

TEXT: Gerhard Maier

Freund und Feind zerfleischen sich im Kampf um Geld, um Macht oder um das nackte Überleben. Die italienische TV-Serie *Gomorrha*, seit Oktober im deutschen Pay-TV zu sehen, bietet zu keinem Zeitpunkt Raum für Glorifizierung oder für Gangster-Idole vom Format eines Tony Montana oder Vito Corleone. Sie zeigt eine Welt frei von allen Vorstellungen von Ehre und Respekt.

Als Matteo Garrones Spielfilm *Gomorrha* im Jahr 2008 bei den Filmfestspielen in Cannes den Großen Preis der Jury gewann, wurde deutlich, wie nötig dieser Film gewesen war, der die Allgegenwart und Allmacht der neapolitanischen Mafia aufdeckte. Die Adaption von Roberto Savianos literarischem Bestseller *Gomorrha*, Ergebnis langwieriger und gefährlicher Undercover-Recherche im Umfeld der Camorra, entwarf in episodischer Filmform ein Mosaik der komplexen Realität einer vom organisierten Verbrechen im Würgegriff gehaltenen Gesellschaft. In dieser Welt war wenig Platz für die üblichen, glorifizierten Gesten des Gangster- und Mafiakinos: Loyalität, Ehre und

Meritokratie erwiesen sich als Illusion, letztlich blieben allein der willkürlich scheinende Tod und allgegenwärtige Gewalt.

Trotz einhelligen Kritikerlobs und Ehrerbietungen in Form von Festivaltrophäen wurde *Gomorrha* bei der Oscar-Verleihung ignoriert. Bereits damals beschlich einen das Gefühl, die Stoßrichtung von *Gomorrha* mit der resoluten Verweigerung, die Mafia und ihre Verbrechen zu glorifizieren, würde zu sehr an den Grundfesten des Hollywood-Kinos rütteln, das in langer Tradition den Outlaw-Helden zelebriert. Aus Savianos Buch und Garrones Filmvorlage wurde nun im Auftrag des Senders Sky Italia die TV-Serie *Gomorrha* entwickelt. Die Adaption erscheint als logische Konsequenz der europäischen Suche nach einer Antwort auf die neue Stärke der seriellen, US-amerikanischen Erzählformen. Weit gespannte Bögen der Charakterentwicklung, die Möglichkeit vielschichtigen Erzählens und die als Freiheit empfundene Nicht-Zensur im Rahmen des von HBO angeführten Pay-TV-Booms ließen sogar Martin Scorsese zur Erkenntnis kommen, dass Serien die neue Heimat des Autorenkinos sein könnten. Auch in Europa scheint die Zeit reif für ein markantes Zeichen. Ein Zeichen, das *Gomorrha* setzen könnte.

Das Mafiathema verspricht eine inhaltliche Anlehnung an eben jene Serienhits, die zuletzt als Messlatten des Formats betrachtet wurden, mit zerrissenen Outlaw-Helden zwischen Gesetz und selbstbestimmter Moral. Dass *Gomorrha* sich dabei von den Mitbewerbern aus den USA merklich abhebt, deuten schon die ersten Folgen der Serie an: Die hier gezeigte ehrenwerte Gesellschaft hat nichts mehr gemein mit der Hollywood-Version des organisierten Verbrechens – auch wenn das Figurenpersonal und die Konflikte zunächst hinlänglich bekannt wirken.

Da herrscht der Pate Don Pietro Savastano mit eiserner Hand, unter ihm agiert das mittlere Management aus Gefolgsleuten wie Attilio und Zecchinetta, die das Tagesgeschäft abwickeln. An der Schwelle zur Macht stehen sowohl Attilios jüngerer Partner, der eiskalte Ciro, als auch der naive Sohn des Paten, der designierte Thronfolger Genny Savastano. Anfangs geht es um die Behauptung des Clans gegen den Konkurrenten Salvatore Conte, der in seine Schranken gewiesen werden soll, während nach innen der Zusammenhalt von *la famiglia* gepredigt wird. Wenn bereits gegen Ende der ersten Folge eine Handvoll Akteure aus der Gleichung genommen wird, scheint dies noch voll im aktuellen Serientrend der Reduktion von Figurenpersonal zugunsten des Überraschungseffekts zu liegen. Das Publikum soll sich nie sicher wähnen können, welcher Protagonist mit dem Mantel der Unsterblichkeit umhüllt ist.

Gegen Ende der ersten Staffel von *Gomorrha* ist jedoch endgültig klar, dass die Serie sich konsequent von den gängigen Mechanismen der Gangster- und Crime-Serie abwendet. Während das Publikum von den verschiedenen Facetten der Camorra-Aktivitäten in einem von moralischen Richtwerten befreiten Taumel überrollt wird, fächert *Gomorrha* die undurchdringliche Verflechtung von krimineller Parallelgesellschaft und »Normalität« auf, die weit über die Stadtgrenzen Neapels hinaus wuchert. Doch nicht nur durch die faktische Anerkennung dieses Zustandes, sondern auch durch den erzählerischen, gegen die Gepflogenheiten des Crime-Kinos gebürsteten Umgang mit dieser Erkenntnis entledigt sich *Gomorrha* der Regeln des Genres.

Weder in den zu Festungen ausgebauten und mit geschmackloser Opulenz protzenden Heimen der Bosse noch in den Rekrutierungsbecken und Gärkesseln der verfallenden Sozialbauten ist Platz für die Glorifizierung von Verbrechen. Stattdessen entzaubert die Serie einige der Mythen der Mafia, etwa deren vermeintliche Wohltätigkeit oder die Funktion als alternatives Sozialnetz. Ja, dem an den Rollstuhl gefesselten jungen Mädchen auf Jobsuche kann durch die Güte der Camorra geholfen werden. Nachdem ihr Wohnblock im Handumdrehen zum neuen Drogenumschlagplatz ausgebaut wurde, verkauft sie von ihrem Küchenfenster aus frisches Spritzbesteck. Dass bei den Umbauarbeiten zur Optimierung der Fluchtwege auch kleinere Reparaturen im maroden Gebäude vorgenommen werden, zeigt das Muster hinter der Selbstlosigkeit: Nichts geschieht ohne Kalkül oder Abwägung des Eigennutzens.

Während *Gomorrha* die Betätigungsfelder von simplem Schmuggel, Drogenhandel und Erpressung über politische Einflussnahme, Korruption und Immobiliendeals bis in die Welt der Hochfinanz verfolgt, wird zunehmend klar, dass die propagierten Werte nicht greifen: Loyalität bleibt Lippenbekenntnis, bedingungsloser Respekt ist nur ein Ausdruck der fest zementierten Hierarchie, Frömmigkeit nur eine weitere Schicht jener erdrückenden Zwänge, gegen die sich jede der Figuren behaupten muss. Dass sich die Protagonisten dieser Täuschung und Selbsttäuschung durchaus bewusst sind, blitzt immer wieder auf. Die Wahrheit, dass Geld und sein Substitut Macht gleich

nach dem reinen Überleben die ultimativen Ziele allen Handelns sind, wird deutlich, wenn fast beiläufig Familienangehörige verraten, loyale Gangmitglieder beseitigt oder Unschuldige ermordet werden.

In einem der luzideren Momente des alptraumhaften Maelstroms ist es ein moralisch ereiferter Priester, der das Grauen in Worte fasst: Lediglich Schattierungen von Grau gebe es in Neapel zu sehen, von Schwarz und Weiß keine Spur. Dass *Gomorrha* diese Erkenntnis nicht nur als schnittige Dialogzeile verwendet, sondern über die Gesamtheit seiner ersten Staffel zum Credo erhebt, stellt die Serie in merklichen Kontrast zu den Gangstertypen, die wir im US-Film- und Serienuniversum präsentiert bekommen.

Das von dort global exportierte Motiv des glorifizierten Outlaw lässt sich nicht nur auf die Vorliebe Hollywoods für widersprüchliche Figuren zurückführen, es ist sehr viel tiefer in der amerikanischen Kulturgeschichte verankert. Der Held des frühen US-Kinos vereint meist zwei diametral entgegengesetzte Eigenschaften in sich: Der Violinist, der auch boxen kann (*Golden Boy*), oder der Kriegsheld, der Pazifist ist (*Sergeant York*), sind typische Beispiele. Dieses Figurenrepertoire nährt sich aus dem Bedürfnis einer Inklusion selbst widersprüchlichster Ideen, um alle Ideologien und Religionen der Neuankömmlinge in Amerika gleichberechtigt koexistieren zu lassen. Der Outlaw-Held als erfolgreichster Vertreter dieses Ensembles birgt in sich jene zwei Widersprüche, die schon lange vor Gründung der Nation den politischen Diskurs bestimmten: Individuum versus Gesellschaft.

Deshalb sind die amerikanischen Outlaw-Helden, so wie die klassischen amerikanischen »echten« Helden generell, nie nur einem Ideal verschrieben. Ob es um die außergesetzlichen Taten von Henry D. Thoreau, Jesse James, Huck Finn oder Billy The Kid geht, das Robin-Hood-Motiv schwingt stets mit: Die Verfehlungen des Kollektivs müssen berichtigt werden. Das Spannungsverhältnis zwischen den Extremen zieht seine Stärke dabei vor allem aus der Nicht-Auflösung des Konflikts. Oder wie es Richard Chase in Bezug auf die Geschichte des amerikanischen Romans festhält: Die einzig denkbaren Enden sind melodramatische Handlungen oder die Auflösung hin in Richtung pastorales Idyll, um die Unvereinbarkeit der schizophrenen Widersprüchlichkeit nicht auflösen zu müssen.

Die Helden und Anti-Helden, die diese Tradition hervorgebracht hat, lassen sich in den Crime-Serien der jüngeren Vergangenheit schnell ausmachen. Walter White bricht in *Breaking Bad* mit der bedrohten bürgerlichen Existenz, um das Überleben seiner Familie zu sichern; Tony Soprano wird in einer Doppelrolle als Mafiapate und fürsorglicher, eigentlich ganz normaler Familienvater vorgestellt; Nucky Thompson stemmt sich in *Boardwalk Empire* gegen das unsinnige Alkohol- und Glückspielverbot; in *The Wire* versucht Stringer Bell, die Einstiegshürden auf dem Weg zum Wohlstand des Establishments mit krimineller Energie zu umgehen. Sie alle sind Outlaws, doch können wir uns ihre Handlungen stets durch den Filter eines Systemversagens erklären: das Gesundheitssystem bei White, der Gesetzgebungsprozess bei Thompson, eine selbstverständliche Akzeptanz des Verbrechens bei Soprano, die Verfehlungen von Politik, Bildung und Sozialpolitik bei Bell und seinen Gefolgsleuten.

Vor diesem Hintergrund fällt die Vehemenz, mit der die italienische TV-Serie *Gomorrha* diese Heldenparadigmen zerschlägt, besonders ins Auge. Die scheinbare Allmacht der Protagonisten weicht schnell der Erkenntnis, dass hier kein Platz ist für die Romantik der Mittellosen und für den Mythos der vermeintliche Fehlentwicklungen regulierenden Kraft des Verbrechens. Die Alternative, die *Gomorrha* zu den US-amerikanischen Outlaw-Helden bietet, ist der vollkommene Verzicht auf diese Rolle. Das macht die Serie mehrmals brachial deutlich. Sobald eine Figur dem Publikum sympathisch erscheinen könnte, folgt der Blick hinter ihre Maske meist sehr schnell. Wenn die Mechanismen von Mafiaästhetik, Gangsterglorifizierung und ehrenwerter Gesellschaft durchschaut sind, bleiben nur Monster zurück.

War *The Wire* noch bahnbrechend durch seinen Blick sowohl auf die Polizei- als auch auf die Gangsterseite, der eine umfassende Perspektive auf die Malaise der amerikanischen Großstädte lieferte, so ist der nächste Schritt von *Gomorrha* ähnlich radikal. Die Serie schafft nicht nur den Outlaw-Helden ab, sondern gleich den Helden als solchen. Im Neapel von *Gomorrha* gibt es keine auf charmante Art gebrochenen Publikumslieblinge wie den *Hood*-Robin-Hood Omar Little oder den netten Junkie Bubbles.

Die Serie tut diesen Schritt nicht aus rein narrativer Innovationslust. Ihr gelingt damit auch das bemerkenswerte Kunststück, ausgerechnet in jenem Seriengenre, das Outlaw-Helden für gewöhnlich glorifiziert oder zumindest verharmlost, demonstrativ eine Anti-Mafia-Haltung zu verankern. Gerade die Konzentration auf vermeintlich bekannte Mafiaklischees – Nachfolgestreit, Bruderzwist, Konflikt mit dem benachbarten Clan, Verräter in den eigenen Reihen – erlaubt im Vergleich mit den US-amerikanischen Vettern, die oft gnadenlose Authentizität von *Gomorrha* zu würdigen. Die beschränkt sich nicht auf den dezidiert lokalen Soundtrack aus Mafia-Gangsterrap und Italo-Pop-Schnulzen oder darauf, dass Neapel mit dokumentarisch wirkender Handkamera als dreckiges Mosaik aus Problemvierteln, brachliegenden Industrieflächen und Betonzweckbauten gezeichnet wird. Sie nährt sich auch aus der Tatsache, dass *Gomorrha* sich – aus Respekt vor den Opfern des wahren Horrors – gegen die Heldenparadigmen des Crime-Kinos stemmt und den Blick auf die banalen Motive allen Mafia-Handelns richtet: Überleben und Gier.

Gomorrha schafft nicht nur den Outlaw-Helden ab, sondern gleich den Helden als solchen.

GOMORRHA
ITALIEN 2014
REGIE: STEFANO SOLLIMA, FRANCESCA COMENCINI, CLAUDIO CUPELLINI
MIT FORTUNATO CERLINO, MARCO D'AMORE, MARIA PIA CALZONE, SALVATORE ESPOSITO U. A.

ZERO KILLED

DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH 2011
REGIE: MICHAL KOSAKOWSKI

Hand aufs Herz: Wer hat noch nicht davon geträumt, sich aus den Rückenwirbeln des Arschgesichts beim Amt eine hübsche Halskette zu fertigen oder dem auf einer Arztliege fixierten missgünstigen Promotionsdrittgutachter in aller Ruhe und ohne Anästhesie ein Auge rauszupopeln, um es an die Hauskatze zu verfüttern? Zu klein, um Gott, zu groß, um Tier zu sein, weder fähig zu veritabler Transzendenz noch zu richtiger Immanenz, sind wir anfällig für die Versuchungen von Grausamkeit und Hass. Wenn nicht gerade Krieg ist, erweisen sich die distanzierenden zivilisatorischen Verhaltenslehren der Kälte allerdings als recht zuverlässig: Man grüßt sich mürrisch, statt das Bolzenschussgerät zu ziehen.

Der österreichische Filmemacher Michal Kosakowski lässt in seinem auf einer Videoinstallation basierenden Langfilmdebüt *Zero Killed*, der jetzt bei Absolut Medien auf DVD erscheint, Menschen ihre Gewaltfantasien ausagieren. Einzige Bedingung: Sie müssen sich selbst in Täter- oder Opferrolle spielen. Entstanden ist eine unterhaltsame, intensive und oft irritierende Mischung aus Horror- und Dokumentarfilm. Die inszenierten Morde nehmen filmästhetische und inhaltliche Anleihen beim Terrorkino à la *Hostel* und Fake-Snuff-Filmen wie *Mordum*. Es wird gefoltert, erschossen, vergiftet oder einen Abhang hinuntergestürzt. Distanz entsteht, wenn die Akteure, deren Gros aus bildungsnahen Schichten und kreativen Berufen stammt, in direktem szenischem Anschluss, aber mit zeitlichem Abstand über ihr Verhältnis zu Gewalt reflektieren. Dabei outen sich viele als freundliche Folter- und Todesstrafenbefürworter (»wenn durch eine Information Tausende Menschen gerettet würden …«, »wenn jemand mein Kind …«).

Der Regisseur, der den gespielten Mord als Therapeutikum betrachtet, enthält sich dabei wohlfeiler mahnender Wertungen. Ob man letztlich die fiktionalen oder die dokumentarischen Teile beängstigender findet, hängt ganz vom Zuschauer ab. Dass Kosakowski mit seinem Genrehybriden ein originelles und diskussionsbefeuerndes Werk erschaffen hat, steht indes außer Frage.

Thomas Hübener

NIGHTCRAWLER

USA 2014
REGIE: DAN GILROY
MIT JAKE GYLLENHAAL, RENE RUSSO, RIZ AHMED U. A.

Dass die schlechten Nachrichten in Wahrheit die besten sind, gehört zu den Uraltklischees des Journalismus. Ins moderne 24-Stunden-TV-News-Format übersetzt lautet es ungefähr so: »Frau mit durchschnittener Kehle läuft schreiend durch die Straßen eines vornehmen Stadtviertels.« Solche Bilder bringen Quote, erklärt in *Nightcrawler* Nachrichtenchefin Nina (Rene Russo) dem Neuling Lou Bloom (Jake Gyllenhaal), der ihr sein bei Autounfällen gefilmtes Bildmaterial anbietet. Nina erkennt ein gewisses visuelles Talent in Lou. Er lerne schnell, stellt er ihr mit zuversichtlichem Grinsen in Aussicht, und wäre *Nightcrawler* eine Liebeskomödie, würde das den Beginn einer wunderbaren Freundschaft bedeuten. Aber das Regiedebüt von Dan Gilroy ist weder Liebesgeschichte noch Komödie, sondern einer der unheimlichsten und dabei leisesten Thriller der letzten Zeit, der zudem meisterlich vorführt, wie sich aus einem alten Klischee etwas Neues spinnen lässt.

Gilroy, seit über 20 Jahren mit Rene Russo verheiratet, entstammt dem, was man Hollywood-Adel nennt: Vater Frank hat zahlreiche Drehbücher geschrieben, Zwillingsbruder John arbeitet als Cutter, der ältere Bruder Tony bewährte sich wie Dan zunächst ebenfalls als Drehbuchautor, bevor er mit *Michael Clayton* und *The Bourne Legacy* sehr erfolgreich ins Regiefach wechselte. Dem illustren Stammbaum verdankt sich die erlesene Besetzung dieses Debüts. Die Kamera führt etwa Robert Elswit (*There Will Be Blood*), der hier dem nächtlichen Los Angeles eine glatte und gerade dadurch gespenstische Aura verleiht.

Gyllenhaals Lou tritt zu Beginn des Films wie ein Dämon aus diesem glatten Dunkel, völlig ohne soziale Verbindungen, so als hätte ihn die Stadt aus ihrem Asphalt hervorgebracht. Vorgestellt wird er als Dieb von Kleinkram wie Schrottmetall und Fahrrädern. Seine eigentliche Gabe aber zeigt sich beim Weiterverkauf der Ware: Lou spricht Business, als wäre es seine Muttersprache. Jeder Satz aus seinem Mund scheint einer Anthologie der Selbsthilfe- und *Positive-thinking*-Phrasen zu entstammen, die das Credo des *American Dream* sind.

Eines Nachts entdeckt Lou das Geschäftsmodell der sogenannten »nightcrawler«, Männer mit Kameras, die den Polizeifunk abhören, um die Fernsehsender mit Bildmaterial von möglichst frischen und blutigen Tatorten zu versorgen. Lou erweist sich als Naturtalent, was vor allem daran liegt, dass ihm jegliche Skrupel fehlen. Als Zuschauer weiß man, worauf der Film hinauslaufen wird, dennoch ist Gilroy ein faszinierendes und stellenweise makabres Porträt eines zeitgenössischen urbanen Dämons gelungen, in dem sich die Asozialität des Obdachlosen mit der des Selfmademan kurzschließt.

Barbara Schweizerhof

WINTERSCHLAF

TÜRKEI 2014
REGIE: NURI BILGE CEYLAN
MIT HALUK BILGINER, DEMET AKBAĞ, MELISA SÖZEN U. A.

Im Herzen der Türkei, fern vom hektischen Treiben der Großstädte, liegt Kappadokien. Mit höhlenartigen Häusern, die aus wilden Gesteinsformationen herausgeschlagen wurden, wirkt die Gegend wie eine verwunschene Märchenlandschaft. Der in die Jahre gekommene Schauspieler Aydın (Haluk Bilginer) hat sich vor längerer Zeit in die Region zurückgezogen, betreibt hier ein Hotel, kümmert sich um seine Immobilien und schreibt an einem Buch über das türkische Theater. Warum es sich der aufgeschlossen und sympathisch wirkende Mann fast mit seinem gesamten Umfeld verscherzt hat, lässt der Film *Winterschlaf* zunächst im Verborgenen. Klar ist aber, dass es für Aydın unmöglich ist, mit anderen auszukommen; mit seiner jüngeren Frau etwa, die sich durch Wohltätigkeitsveranstaltungen vom Ehefrust ablenkt, mit seiner frisch geschiedenen und vom Leben gezeichneten Schwester oder auch mit einem impulsiven Ex-Häftling, der seiner Ehre beraubt wurde. Die Weite der Landschaft kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich hier alles sehr eng anfühlt. Während draußen die ersten Schneeflocken fallen, gehen die Figuren in schummrigen Innenräumen hart miteinander ins Gericht.

Mit *Winterschlaf* befindet sich der türkische Regisseur Nuri Bilge Ceylan im Zenit seiner Karriere – und das nicht nur, weil er mit dem Film 2014 den Hauptpreis bei den Filmfestspielen in Cannes gewonnen hat. Über drei Stunden nimmt er sich Zeit, um sich behutsam in die seelischen Abgründe seiner Figuren vorzutasten. Die Handlung orientiert sich dabei weniger an den Regeln klassischer Drehbuchdramaturgie als an einem freien, literarischen Aufbau. Neben Klassenunterschieden und anderen Machtgefällen liegt Ceylans Hauptaugenmerk auf den Feinheiten der zwischenmenschlichen Kommunikation. Immer wieder verschiebt sich dabei der Fokus auf eine andere Figur, die versucht, ihre Vorstellung von einem erfüllten Leben mit der Wirklichkeit in Einklang zu bringen. Letztlich darf jeder auf seine Weise scheitern.

Winterschlaf glänzt nicht nur mit altmeisterlicher Finesse, der Film markiert auch einen Kurswechsel in Ceylans Kino. In Filmen wie *Jahreszeiten – Iklimler* und *Once Upon A Time In Anatolia* waren es vor allem die poetischen Bilder von Kameramann Gökhan Tiryaki, die im Zentrum standen. Und obwohl es auch in *Winterschlaf* immer wieder düster-romantische Landschaftsaufnahmen zu bestaunen gibt, sind es diesmal die Dialoge, die zum Motor des Films werden. Mit epischen Streitgesprächen zeigt Ceylan, wie aufregend und ausgeklügelt sich eine Geschichte mit den Mitteln der Sprache erzählen lässt. Hinter jedem Satz lauert ein neuer Vorwurf, und damit auch eine neue Möglichkeit, den Film in eine andere Richtung zu lenken. Dazwischen schweift der Blick immer wieder über die unergründlichen Berge Zentralanatoliens. Denn das Spannende an *Winterschlaf* ist nicht zuletzt, dass er zwar von den Worten lebt, dabei aber trotzdem vieles unausgesprochen lässt.

Michael Kienzl

BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN:

TAXI NACH LEIPZIG

1970
PETER SCHULZE-ROHR

Eine Uniformhose in Stiefeln. Ein Auto fährt ins Bild, Grenzkontrolle. »Herr Landsberger, Motor abstellen.« Der erste Satz, gesprochen von einem DDR-Grenzer. Kofferraum - alles in Ordnung. Sitzbank - nein, sagt Landsberger: »Das Kind schläft. Außerdem geht es ihm nicht gut.« Ein blonder Junge, vielleicht vier, schläft im Auto. Landsberger darf in die DDR einreisen. Eine Totale zeigt ein Transparent an der Grenzbaracke: Frieden und Sozialismus! Musik setzt ein. Gitarre und Orgel zitieren das Deutschlandlied, der Titel dieser ersten Tatort-Folge wächst ins Bild. Landsberger dreht sich beim Fahren auf der Autobahn zur Rückbank um. Szenenwechsel statt Gegenschnitt: Ein Telex kommt an. Ein Polizist liest es am Telefon vor: »Ärmliche, nee, förmliche Anfrage des Generalstaatsanwalts der Deutschen Demokratischen Republik an die Strafverfolgungsbehörde der Bundesrepublik.« Es geht um einen tot in der DDR aufgefundenen aus der BRD stammenden Jungen.

TEXT: Drehli Robnik

Mit vielen Transfers, Ver- und Übersetzungen, Wort- und Bildspielen findet die Tat ihren Ort – im Dazwischen. Die *Tatort*-Reihe setzt im Jahr 1970 mit dem Passieren einer Grenze ein. *Taxi nach Leipzig* – der Titel klingt heute nach nichts. Damals war mit dieser Autofahrt in die sächsische Messestadt sofort mehr gemeint: allerlei Probleme beim Übergang von der BRD in die DDR. Die Grenze ist der Ort einer Spiegelung. Schon die Überfahrt von Herrn Landsberger mit einem Mitfahrer, der nicht behelligt werden soll, ist ein rahmenhaft gespiegeltes Motiv: Am Ende von *Taxi nach Leipzig* passiert Landsberger mit dem Hamburger Kommissar Trimmel neben sich denselben Grenzübergang (Marienborn) zurück in die BRD. An der Grenze wird ausgeräumt, durchwühlt, per Spiegel abgesucht, quasi durchleuchtet – wie wir das heute von der Flüchtlingsbekämpfung kennen. Durchleuchtet hat auch Trimmel (und dafür ein Taxi nach Leipzig genommen): nämlich den Fall des leukämiekranken Sohnes, dem der West-Industrielle Landsberger in der DDR einen sanften Erstickungstod bereitet, um dann mit dem anderen Sohn, den er nach einer Leipziger Messeromanze mit einer DDR-Bürgerin hatte, in den Westen zurückzukehren – mit kerngesundem Nachkommen und der Hoffnung, die junge Ost-Frau werde bald nachkommen.

Der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser schlägt vor, die ARD-Reihe über die Spiegelung von Tatort / Standort zu verstehen: Deutsche Tourismus- und Wirtschaftsstandorte (plus Wien mit spezifischem Ost-Untermenschen-Rassismus sowie ein bisschen Schweiz) zeigen sich heute als attraktive Tatorte; und all die Tatorte deutscher Geschichte inszenieren sich als Bildungsstandorte. Im Grenzverkehr von *Taxi nach Leipzig* sind Tatorte von 1933–1945 noch implizit lesbar: Kommissar Trimmel und sein jovial Amtshilfe leistender DDR-Kollege kennen sich von früher: von der Reichspolizei. Und die deutsche Autobahn war 1970 als Ort, an dem's abgeht, noch nicht von Kraftwerk bespielt, sondern von Kraft durch Freude, der Wehrmacht und der frischen Erinnerung daran. Erinnerung auch an eine Zeit, in der manch unheilbares Kind sanft ermordet und gesunde Vererbung todernst genommen wurde. Warum sonst heißt der um seinen Nachwuchs besorgte Mörder, dessen Name als erstes Wort *ever* im *Tatort* fällt, just Landsberger? In Landsberg am Lech saß erst ein *Mein Kampf* schreibender Hitler in Haft und nach 1945 manch einer seiner Mitarbeiter.

Kommissar Trimmel zwingt Landsberger, den Mord am Kind zu *re-enacten*. Nach der *Hamlet*-haften Spiegelung der Tat am Ort einer

Wiederaufführung fahren sie zurück an die Grenze. Offen bleibt: Wird Trimmel Landsberger anzeigen? Wird dieser zuvor den illegal in der DDR schnüffelnden Wessi auffliegen lassen? Westliche Verkommenheit im Spiegel des Kommunismus, die DDR als ausgeschlossene Dritte einer Suspense-Szene.

Ansonsten aber ist die ausgeschlossene Dritte hier die Frau. Die duale Gegenseitigkeit von West und Ost, die hier so oft und stark betont wird, ist zwar vor dem Hintergrund von Willy Brandts brandaktueller Annäherungspolitik zu verstehen, aber ins Werk gesetzt wird die Wir-sind-gleich-Spiegelung hier als Männerbund jener, die handeln, auf Kosten jener, die – dem *Tatort*-Sexismus von 1970 zufolge – nichts tut, außer Messebesucher anzulocken und sich schwängern zu lassen. Die einen sind Tat, die andere ist Ort. Die DDR-Frau kriegt nur Schelte, die Männer kriegen jeweils einen Cognac mit Trimmel, so war das damals – sowohl Landsberger als auch ein junger Volkspolizist, der neue *boyfriend* der Bürgerin. Im *old boys' network* einstiger Reichspolizisten regiert Kollegenschmäh: »Warum rufste an? Willste türmen?«, fragt der Ost-Cop den West-Cop.

Die Konstellation Ost-Frau und reicher Messe-Wessi, der verspricht, sie drüben reich zu machen, begegnete uns zuletzt prominent in Christian Petzolds *Barbara*. Ansonsten ist heute vieles anders am *Tatort:* Es ist kaum mehr vorstellbar, dass sich zu Beginn der Reihe am 29. November 1970 in der damaligen Rezeption nichts tat. Heute besetzt der *Tatort* seinen staatstragenden, die tätige Kulturnation vernetzenden Ort: vom Regional- und Stadtmarketing bis zur Kollektiv-TV-Kult-Bespielung leerer Kinosäle und Kneipen, von der Ex-Hauptstadt der DDR bis nach Wien. Gemeinsam schauen, tippen, werten: Die Couch und das Bügelbrett, einst zentrale Rezeptionsstätten des Sonntagabendfernsehens, sind heute ein Un-Ort. Bloßes Nichtstun wäre schließlich Untat am *Tatort*.

TAXI NACH LEIPZIG
DEUTSCHLAND 1970
REGIE: PETER SCHULZE-ROHR
MIT WALTER RICHTER, PAUL ALBERT KRUMM, RENATE SCHROETER U. A.

LEGALIZE IT?

Wer die aktuelle Drogenpolitik verteidigt, ist ein Ideologe. Wer behauptet, Gras sei absolut unschädlich, auch. Rainer Schmidt, Autor des Romans *Die Cannabis GmbH*, erklärt, warum die Legalisierung von Cannabis jenseits aller öden Kifferromantik trotzdem ein Gebot der Vernunft ist.

TEXT: Rainer Schmidt

Der beste Ausgangspunkt für jede vernünftige Diskussion über die herrschende Drogenpolitik ist paradoxerweise ein Besuch des Görlitzer Parks in Berlin-Kreuzberg. An sonnigen Tagen scheint man kaum durchzukommen vor lauter Dealern. An jeder Ecke wird man auffordernd angeguckt oder angezischelt, jeder verkauft fast alles, meist Gras und Dope, gestreckt oder nicht gestreckt, und das praktisch an jeden, der was haben will, Alter egal. Ab und zu gibt es hilflose Polizeieinsätze, deren Ergebnis maximal ist, das geballte Elend in den nächsten Park zu verlagern. Die beklemmende Szenerie, die selbst eingefleischte Kiffer unangenehm finden, zeigt prototypisch die realistische Lage im Lande Cannabis: Die aktuelle Prohibitionspolitik ist krachend gescheitert. Keines ihrer Ziele wird annähernd erreicht.

Es gibt landesweit einen völlig unkontrollierten Schwarzmarkt für Cannabis, der zwei der vorgeblich wichtigsten Motive der gesetzlichen Verbote, den Jugend- und den Konsumentenschutz, radikal ignoriert. Niemand schafft es unter solchen unkontrollierbaren Marktumständen, die Abgabe an Kinder zu unterbinden und die an Jugendliche zumindest irgendwie zu lenken – weil der Stoff grundsätzlich illegal ist und diese Differenzierung daher nicht geboten. Aus demselben Grund gibt es kaum eine flächendeckende, differenzierte Drogenaufklärung,

die nicht allein aus Konsumverteufelung besteht, sondern die Erfahrungswelt der Heranwachsenden (»Ja, ist auch ein bisschen geil, aber …«) angemessen berücksichtigt. Zudem schützt niemand die Verbraucher vor gepanschtem Material. Diese Ignoranz kann gefährliche Folgen haben. In Leipzig mussten 2007 Dutzende Konsumenten mit Bleivergiftungen behandelt werden, weil das Gewicht ihres Grases mit Bleistaub manipuliert worden war, 2009 kam es zu Schwermetallvergiftungen von Kiffern in Bayern und Baden-Württemberg. Das sind die spektakuläreren Fälle, »normal« sind Talkum, Zucker, Flüssigplastik, Sand, Steinmehl, oder auch feinste Glaspartikel im Gras.

Tatsache ist auch: Von den rund 150.000 Cannabis-Ermittlungsverfahren jährlich in der Bundesrepublik richten sich zwei Drittel gegen Konsumenten (wegen Erwerbs und Besitzes). Das ist eine interessante Logik, die jene strafverfolgt, die sie zu schützen vorgibt. Experten wie der Bernauer Jugendrichter Andreas Müller, durch seine harten Urteile in den Boulevard-Zeitungen auch als »Deutschlands härtester Richter« bekannt, zugleich aber konsequenter Legalisierungsbefürworter, nennt das schlicht: »Kriminalisierung«. Darunter leidet auch das Demokratieverständnis der Betroffenen: Weil es keinen nachvollziehbaren medizinischen Grund für die unterschiedliche rechtliche Behandlung von Alkohol und Cannabis gibt, empfinden sie die Verfolgung im Land der Bierfeste als staatliche Willkür. Die Wissenschaft gibt ihnen gewissermaßen recht: Das international renommierte medizinische Fachjournal *The Lancet* stuft Cannabis unter allen gefährlichen Substanzen an elfter Stelle ein, sechs Stufen hinter Alkohol, zwei hinter Tabak. In Deutschland saufen sich jährlich 14.000 Menschen zu Tode, *weltweit* gibt es keinen einzigen anerkannten Cannabistoten. So viel mal eben zur Empirie.

Millionen Deutsche wollen kiffen. Es ist eine beliebte Volksdroge, seit Jahrzehnten. Und zwar unabhängig von der jeweils aktuellen Gesetzeslage. Auch mit strengeren Regeln wird man diesen Wunsch nicht unterdrücken können. Man kann es nicht oft genug wiederholen: Der Konsum allein ist in Deutschland nicht verboten, er gilt als straffreie Selbstschädigung. Nur darf man kein Gras oder Dope erwerben oder besitzen. Alle internationalen Studien zum Thema zeigen zudem, dass es keinen relevanten Zusammenhang gibt zwischen der Intensität der Prohibition und dem Konsumlevel. In den Niederlanden mit ihrer eher liberalen Politik wird nicht mehr geraucht als hierzulande, in den Teilen der USA, in denen Cannabis noch strengstens verboten ist, greifen fast doppelt so viele Jugendliche zum Joint wie bei uns.

Obwohl die Prohibition keinerlei Erfolg hat, halten die Politiker unbeirrt daran fest. Sie verweisen stets und sehr emotional auf die möglichen seelischen und sozialen Auswirkungen des Konsums, die es zweifelsohne gibt: Wer früh anfängt und intensiv raucht, muss mit Entwicklungsstörungen rechnen, er bildet mitunter keine feste Persönlichkeit aus, auch psychische Schäden und depressive Störungen bis hin zu Psychosen sind belegte Folgen. Nur: Diese extrem unangenehmen Begleiterscheinungen sind auch das Resultat der bestehenden Marktverhältnisse durch die Prohibitionsgesetze, unter denen eben kein effektiver Jugend- und Verbraucherschutz möglich ist. *Das* ist also offensichtlich nicht der richtige Weg. Diese eindeutige Erkenntnis führt aber nicht zu einem Umdenken. Wer jedoch einem Patienten trotz erwiesener Erfolglosigkeit immer und immer wieder dieselbe Medizin verabreicht und nicht einsehen will, dass er die Realität damit in absolut keiner Weise nach seinem Wunsch verändern kann, der handelt zutiefst irrational und darf getrost Ideologe genannt werden. Ideologen gibt es auf der Seite der Cannabisfreunde natürlich auch genug, Besessene, die irgendwie den Eindruck vermitteln wollen, mit Parolen wie »Gebt das Hanf frei« könne man mindestens die Welt retten. In besonders abstrusen Fällen streiten sie praktisch jede mögliche Gesundheitsgefährdung durch ihr göttliches Edelkraut ab. Auch das ist ein eher ödes und unintelligentes Programm, das die Diskussion nicht weiterbringt.

Weitergebracht wird sie dagegen durch Äußerungen von Barack Obama, der Anfang des Jahres über Cannabis sagte: »Ich glaube nicht, dass es gefährlicher ist als Alkohol.« Weitergebracht wird sie durch den Appell an die Politik von über 100 deutschen Strafrechtsprofessoren, die die deutsche Drogenprohibition für »gescheitert, sozialschädlich und unökonomisch« erklärten und das »Erlernen von Drogenmündigkeit« einforderten. Weitergebracht wird sie durch die Entscheidung des Kölner Verwaltungsgerichts aus dem Sommer, in der erstmals der Cannabis-Eigenanbau unter bestimmten Bedingungen als »Notlösung« für den medizinischen Einsatz erlaubt wurde. Gegen dieses Urteil hat allerdings das Bundesinstitut für Arzneimittel und Medizinprodukte Berufung eingelegt. Das ist ein Aspekt in der Diskussion, der lange vernachlässigt wurde: Cannabis kann kranken Menschen enorm helfen und ist viel preiswerter als chemische Ersatzstoffe. Krebspatienten lindern damit die Nebenwirkungen ihrer Chemotheraphie; AIDS-Patienten dient es als Appetitanreger und zur Stabilisierung des Immunsystems; Epileptiker können damit ihre Anfälle abschwächen und Schmerzpatienten ihren Schmerz lindern. Mutter Natur macht's möglich.

Obwohl die Prohibition keinerlei Erfolg hat, halten die Politiker unbeirrt daran fest.

Wie geht es weiter? »Amerika hat der Welt den ›War on Drugs‹ gebracht, jetzt ist es Vorreiter der Liberalisierung. Und wir werden – wie immer – hoffentlich folgen«, sagt Jugendrichter Müller, der die »Kriminalisierung« für die schlimmste Nebenwirkung der Cannabis-Politik hält. In 20 US-Staaten ist Cannabis bereits für medizinische Zwecke oder vollständig freigegeben, im November stimmen Oregon und Alaska über eine vollständige Freigabe ab, Florida über die abgeschwächte Variante, die Zulassung für medizinische Zwecke. Erfolgsmeldungen wie aus Kalifornien, wo Rechnungen zufolge bei einer Milliarde Dollar Umsatz der Cannabis-Branche gut 100 Millionen Dollar qua Steuern in der öffentlichen Hand landeten, rationalisieren in Zeiten großer Haushaltsprobleme die zuvor emotional geführte Debatte zunehmend. Nachrichten über ehemalige Microsoft-Manager, die im großen Stil auf Gras umsatteln, sowie Spekulationen über das mögliche Volumen eines legalisierten amerikanischen Gesamtmarktes von sagenhaften 500 Milliarden US-Dollar wecken selbst bei eingefleischten Verbotspolitikern schönste Fantasien. Der – allerdings begrenzte – Sprung einzelner »Cannabis Stocks« kurz vor und nach der Legalisierung in Colorado weckte geradezu Neue-Markt-Gefühle bei einigen Investoren. Gras-Aktien, die kühl im *Wall Street Journal* besprochen werden – das hatte es auch noch nicht gegeben.

In Deutschland richten sich die Hoffnungen vieler auf den Berliner Bezirk Friedrichshain-Kreuzberg, der schon Ende 2013 einen Antrag auf ein Modellprojekt zur regulierten Cannabisabgabe verabschiedet hat. Hier soll nach Willen der Lokalpolitiker ein Coffeeshop entstehen, ähnlich wie es sie in den Niederlanden gibt. Aber die Lage ist kompliziert, rechtlich und praktisch. Im Nachbarland sind die Betreiber solcher Läden immer noch gezwungen, ihre Ware illegal einzukaufen, die sie über den Tresen legal abgeben. Das will man in Berlin möglichst vermeiden, also bräuchte es theoretisch auch legalen Anbau, was die Hürden größer macht. Ziel sei es »durch eine kontrollierte Abgabe von Cannabisprodukten in lizenzierten Abgabestelle(n) am Görlitzer Park, den negativen Auswirkungen der Prohibition und des dadurch entstehenden Schwarzmarktes entgegen zu treten«, heißt es in dem Beschluss. Noch in diesem Jahr soll der nächste Schritt erfolgen, ein Antrag an das Bundesinstitut für Arzneimittel und Medizinprodukte. Denn nur diese »selbständige Bundesoberbehörde«, die im Geschäftsbereich des CSU-geführten Gesundheitsministeriums agiert, kann laut Betäubungsmittelgesetz eine solche Erlaubnis erteilen, und zwar »zu wissenschaftlichen oder anderen im öffentlichen Interesse liegenden Zwecken«. Bezirksbürgermeisterin Monika Herrmann (Grüne) erwartet gar nicht, damit durchzukommen. Aber sie ist auf die Gründe der Ablehnung gespannt: »Damit wir das Thema in der öffentlichen Diskussion haben.«

Allerdings sieht es in der Hauptstadt so aus, als stoße die Initiative schon im Senat auf keine rechte Gegenliebe. Auch Polizei und Staatsanwaltschaft stehen solchen Konzepten eher skeptisch gegenüber. In Frankfurt ist man dagegen schon weiter. Das gravierende Heroinproblem der frühen Neunzigerjahre, das ganze Innenstadtbereiche in Beschlag nahm, hat die Frankfurter Politik schon früh pragmatisch und undogmatisch denken lassen, übrigens – und das ist eine mittlere Sensation – unabhängig von der Parteizugehörigkeit. Ob Rot/Grün, CDU oder SPD, die sogenannte »akzeptierende Drogenpolitik« wurde stetig fortentwickelt und das Heroinproblem beeindruckend unter Kontrolle gebracht. Hauptgrund war die Kooperation aller wichtigen Beteiligten – Richter, Polizisten, Drogenhilfe und Politiker – am »Montagstisch«. Das hat Vertrauen geschaffen und Barrieren abgebaut. So weit, dass sich sogar der Leiter der Frankfurter Schutzpolizei, Michael Hallstein, für die Einrichtung eines Cannabis-Pilotprojektes ausgesprochen hat. Die SPD-Fraktion hat den von CDU und Grünen gestellten Magistrat bereits zu einer Stellungnahme aufgefordert: »Es hilft nichts, die Augen vor der Realität des Konsums von Cannabisprodukten zu verschließen.«

Übrigens gibt es landesweit gut zwei Dutzend Gemeinden und Städte, in denen bereits ähnliche Anträge – bislang stets erfolglos – auf die Einrichtung von Coffeeshops oder sogenannter Cannabis-Social-Clubs gestellt worden sind, wie es sie im europäischen Ausland wie etwa Spanien, Belgien oder den Niederlanden teilweise schon sehr erfolgreich gibt. Dort wird gemeinschaftlich angebaut, sozusagen für den Eigenbedarf der volljährigen Mitglieder, Handel ist strikt verboten. In den Medien machte vor allem der beschauliche Kurort Bad Salzuflen Furore: Da kam die Forderung von einem 16-jährigen Schüler aus dem Umkreis der Piraten. Besonderes Kennzeichen: Nichtkiffer.

Es scheint an der Zeit, die Drogenpolitik endlich neu zu bewerten, und zwar möglichst nüchtern. Das geht nur unter Einbindung aller gesellschaftlichen Kräfte. Wer die Ängste und Sorgen der großen Mehrheit ignoriert, wird genauso wenig zum Ziel gelangen, wie Prohibitions-Hardliner, die an den Realitäten vorbei unbeirrt an ihren teuren und hoffnungslos erfolglosen Konzepten festhalten. Eine Enquete-Kommission, wie von den Strafrechtsprofessoren auch gefordert, wäre so ein erster Schritt, um alle ins berühmte Boot zu holen. So langweilig es klingt: Die beiden Seiten müssen aufeinander zugehen.

Aber wie schwierig das Umschalten nach jahrelangem Lagerdenken auf allen Seiten zu sein scheint, war kürzlich auf der großen Hanfparade in Berlin zu beobachten. Man hätte vermuten können, die Veranstalter würden mit all diesen Nachrichten und Entwicklungen im Rücken versuchen, das Ghetto der sowieso Überzeugten zu verlassen und für ihr Anliegen zu werben und sich zu öffnen. Davon sah man nichts. Angesprochen wurde nicht die breite Bevölkerung, sondern wieder nur die breite Kiffermasse. Selten hat sich in der jüngeren Vergangenheit ein freudloserer Trupp durch die Straßen zum Brandenburger Tor geschleppt. Erster Eindruck: Fast nur Männer, zweiter Eindruck: viele davon viel zu jung, dritter Eindruck: viel zu viele davon viel zu breit. Das Ganze wirkte zeitweise wie eine von den Prohibitionsbefürwortern bestellte Einlage zum Beweis der Notwendigkeit weiterer Verbote. Unpolitischer und hermetischer kann man so einen Tag kaum gestalten, trotz der üblichen Reden und Appelle von der Hauptbühne. Ein frustrierter Headshop-Betreiber: »Ich fasse es nicht. Nichts ist für die normale Bevölkerung angelegt, die wir dringend gewinnen müssen: Nicht eine Bierbude sehe ich hier, keinen Bratwurststand, nichts, absolut nichts. Wen soll das denn bitteschön ansprechen?« Offensichtlich niemanden, das aber sehr erfolgreich.

Die Organisatoren der Hanfparade sollten vielleicht einmal bei den Entwicklern des Christopher Street Days in Berlin einen Fortbildungskurs buchen, da könnten sie möglicherweise einiges über Strategie, PR und politisches Handeln lernen.

Gras-Aktien, die kühl im *Wall Street Journal* besprochen werden – das hatte es auch noch nicht gegeben.

Rainer Schmidt ist Journalist und Schriftsteller. Er hat über ein Jahr in der Cannabis-Szene recherchiert. Die Geschichte eines mittlerweile inhaftierten Hamburger Gras-Unternehmers hat ihn zu seinem neuen Roman Die Cannabis GmbH *inspiriert, der im Oktober bei Rogner & Bernhard erschienen ist.*

JOHN DARNIELLE
WOLF IN WHITE VAN
FARRAR, STRAUS & GIROUX
207 SEITEN

John Darnielle ist der Songwriter und Sänger der Mountain Goats, und jetzt hat er ein Buch geschrieben. Das Buch heißt *Wolf In White Van* und liest sich wie eine rückwärts abgespielte Heavy-Metal-Platte. Diese Heavy-Metal-Platte spielt sich beinahe ausschließlich im Kopf von Sean Phillips ab, einem guten Jungen mit dunklen Gedanken aus Southern California, dessen Gesicht bei einem vermeintlichen Unfall schlimm entstellt wurde. Auf Grund dieses vermeintlichen Unfalls, der ein sogenanntes normales Leben für immer unmöglich macht, flüchtet Sean in Fantasiewelten, vielleicht, um die Füße wieder auf den Boden der Realität zu bekommen, vielleicht, um gerade das zu vermeiden, schwer zu sagen. Während seine Eltern jedenfalls versuchen, dem Schicksalsschlag einen Sinn abzuringen, erfindet Sean das text- und rundenbasierte Rollenspiel *Trace Italian* und steigt damit immer tiefer hinab in die Katakomben seiner Vorstellungskraft.

Darnielles Sprache kommt in *Wolf In White Van* ohne erkennbare Gefühlsregungen aus, er beschwört nichts herauf, kommentiert nichts, dramatisiert nichts, er schreibt es einfach auf. Das passt zur Prämisse seines Romans, dass Dinge eben passieren, gute und schreckliche, logische und unbegreifliche. Es gibt keine Erklärungen für das, was Menschen tun, es gibt nur Impulse und Konsequenzen. Man muss das so schlucken, bis *Wolf In White Van* am Ende seiner Seiten zum Anfang der Geschichte kommt, von Darnielle beinahe minutenprotokollartig rekonstruiert. Die Einblicke in die Funktionsweise des menschlichen Verstands, die er damit offenlegt, sind so ernüchternd wie erleuchtend. Man weiß danach immer noch nicht, wie Sean Philipps tickt, aber vielleicht versteht man seine eigenen dunklen Gedanken ein klein wenig besser.

Daniel Gerhardt

ANDI SCHOON
SUJET IMAGINAIRE. EIN FIGURENENTWURF
MATTHES & SEITZ BERLIN
40 SEITEN (EBOOK)

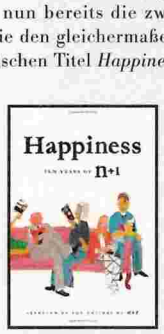
»Subversion im Sinne der Kapitalismuskritik ist heute ein kompliziertes Unterfangen. Dissidente Strategien werden problemlos in die Verwertungskette integriert. Selbst die künstlerische Subjektivität ist ein Standortfaktor, den Investoren zu Geld machen können«, fasst Andi Schoon in seinem Essay *sujet imaginaire. Ein Figurenentwurf* die Problemlagen des symbolischen und kognitiven Kapitalismus zusammen. Diese schon häufiger gehörte These, die in den selbstreflexiven und empfindsamen Kunst- und Kulturmilieus durchaus geteilt wird, mag redundant klingen, aber dem Kulturwissenschaftler gelingt auf 40 Seiten anhand von zehn Thesen eine dichte zeitdiagnostische Beschreibung des gegenwärtigen Konnex von Kritik, Dissidenz, Subversion sowie all den verschlungenen Pfaden von Selbstverwirklichungsimperativen, Gutaussehenstechnologien und der lebenslänglichen Bewerbungssituation der kreativen Klasse. Gekonnt bettet der ehemalige Musiker die verschiedenen Stränge historisch ein und schafft es, die Rückkopplungseffekte der gegenwärtigen Transformationen auf postfordistische Organisationsformen und Produktionsweisen herauszuarbeiten.

Neben launigen Beschreibungen, wie der Bewerbungsmappe als Ort der Selbstdarstellung, oder dem Meridian Spa in Hamburg-Eppendorf als Reproduktionssphäre für Byung-Chul-Han-Leser, weist der Essay auf die privilegierte Position der Kreativarbeiter hin, die schon auf dem »Berg der Wahrheit«, dem Monte Verità aus »aufstrebenden Vertretern des Kulturlebens« bestand. Was man gegen die kapitalistische Umarmung tun kann ist die andere Frage, die Schoon umtreibt. Und so schlägt er als Perspektive zur gängigen Hoffnung auf Kollektivität eben das *sujet imaginaire* vor. Dieses steht in seiner Opazität im Abseits, um unerkennbar nach außen zu bleiben, es nimmt aber kein zynisches oder egoistisches Verhältnis zur Welt ein, sondern ist mit den anderen vom Kapitalismus Betroffenen solidarisch.

Pascal Jurt

N+1
›HAPPINESS‹: TEN YEARS OF N+1
FABER & FABER
384 SEITEN

Im Jahr 2004 zog eine handvoll junger Ivy-League-Elitärer aus, um mit einem Literaturmagazin »Streitschrift« und »Theorie« ins 21. Jahrhundert zu holen. Dafür zündeten sie den Elfenbeinturm von innen heraus an, nannten ihr Projekt *n+1*, und sahen zu, wie der Schwelbrand sich in alle Richtungen entfaltete. Mal als »Rettung der Kritik« bejubelt, dann wieder als maßlos überheblich abgestraft, schienen die Autoren um Mark Greif und Benjamin Kunkel, die mittlerweile zur ersten Liga des amerikanischen Literaturbetriebs gehören, den Nerv der Zeit offengelegt zu haben. Deswegen wird nun bereits die zweite Anthologie veröffentlicht, die den gleichermaßen irreführenden wie programmatischen Titel *Happiness* trägt.



»Keiner lebt so sehr für das Glück, wie wir es heute tun«, heißt es da als Ausgangspunkt. Unser eigenartig verzerrtes Kollektivbestreben erlaubt es also, trotz ideeller Fragmentierung weiterhin nach den großen, gesellschaftlichen Zusammenhängen zu suchen – dafür muss man aber in dunklen Ecken schauen und heilige Kühe schlachten. Und *n+1* ist nichts heilig. Da wird gewettert als erlebte Adorno seinen zweiten Frühling. Zynisch, unterminierend, trotzdem humorvoll. Theorie wird wieder zur Waffe, mit der unsere Selbsttäuschungen entlarvt werden sollen.

Die 17 Texte dieser Anthologie legen stilistisch eine breite, grenzgängerische Palette an den Tag, und die Herangehensweise an die Themenfelder (u.a. Hypekultur, Klimawandel, Sexdates) steht im Zeichen des angestaubten Strukturalismus. Zu unironisch für die Postmoderne, zu überzeugt von seiner Moral.

Und genau das ist manchmal die Achillesferse von *n+1*: Es neigt dazu, sich selbst zu wichtig zu nehmen, was einige Texte der Sammlung schlicht unlesbar macht und andere himmelschreiend konstruiert. Doch die durchschimmernden und herausfordernden Momente seiner Genialität machen *Happiness* zu einer außerordentlich aufwühlenden, gar wichtigen Lektüre.

Sonja Matuszczyk

THOMAS PYNCHON
BLEEDING EDGE
ROWOHLT
608 SEITEN

Natürlich spielt ein Roman, in dem eine Venture-Capital-Gesellschaft »Streetlight People« heißt, an der Upper West Side von New York und nicht auf der Berliner Pfaueninsel. Deutsch durchtränkt ist die Geschichte aber trotzdem, nur eben komplett auf amerikanisch. Denn hierzulande wäre es natürlich verboten, dass eine Frau im Kampf gegen einen Immobilientycoon, der auch noch Dr. Kriechman heißt, über die Kultur so spricht: »Kultur! Tut mir leid, aber Hermann Göring hatte recht: Wenn man das Wort hört, sollte man seine Pistole entsichern. Kultur spricht die niedersten Triebe der Besitzenden an, sie kennt kein Ehrgefühl und bettelt darum, korrumpiert und vorstadtgerecht gemacht zu werden.« Wenn dann der »Quasi-Semi-Exmann« der weiblichen Hauptfigur Maxine Tarnow auch noch Horst heißt, freut man sich als Pynchon-Leser wieder zurück zu sein im Pynchon-Sound.

Denn es ist ja so: Nachdem sich im Kapitalismus andauernd alles ändert, damit alles gleich bleibt, bleiben im Gegenzug bei Pynchon bestimmte Konstanten immer unberührt, und zu diesen Konstanten gehören die Technik und die Deutschen: von der V2 bis zu Horst sozusagen. Das berührt merkwürdig, weil es einen das eigene Alter spüren lässt: Wer, denkt man vor sich hin, interessiert sich denn heute noch für die V2 oder Horst? Bis die Geschichte um die Wirtschaftsdetektivin Maxine, die sich auf der Jagd nach Finanzbösewichten in fremde Konten hackt, als sei es ein Kinderspiel, die blöden Bedenken einfach wegfegt und man sich nur noch freut. Über AR-15 Sturmgewehre und Stinger-Raketen auf New Yorker Dächern, über Hausschuhe in der Form von Haien mit einem Soundchip in der Ferse, und über die Art-deco-Yacht eines charmanten Drogenschmugglers. Bei all dem trägt Maxine stets eine Beretta in der Tasche, die sie erst ganz zum Ende gegen eine Walther PPK mit Laseraufsatz austauscht und dabei sachlich richtig denkt: Als Frau kann man nie wissen, wann man so was mal braucht. Mit Maxine ist es wie mit dem Buch: *love it or leave it.*

Cord Riechelmann

TINO SEHGAL

»Erfahrung – das ist die Materie, aus der Leben besteht«

TEXT: Arno Raffeiner FOTOS: Kristin Loschert

Tino Sehgal ist Tänzer, Choreograf und einer der prominentesten bildenden Künstler dieser Tage. Dabei produziert der 1976 in London geborene und in Deutschland aufgewachsene Sehgal im herkömmlichen Sinne – nichts. Mithilfe sogenannter Interpreten, die mal singen und tanzen, mal diskutieren oder küssen, schafft Sehgal »konstruierte Situationen«. Es gibt keinerlei Dokumentation dieser Werke, alles, selbst der Verkauf, spielt sich im Bereich des Immateriellen ab. SPEX gestattete er an einem strahlenden Septembertag in Berlin ausnahmsweise, eines seiner raren Interviews aufzuzeichnen.

Herr Sehgal, wir freuen uns sehr über dieses Treffen. Sie äußern sich höchst selten öffentlich über Ihre Kunst.
Ich spreche schon mit Journalisten, aber nie in der Form von Interviews. Da ich SPEX aber schon lange kenne und die Zeitschrift nicht aus dem Kunstbereich kommt, dachte ich: warum nicht? Grundsätzlich finde ich aber, wenn man schon das Privileg hat, eine Rezeption zu haben, soll die sich lieber selbst entwickeln. Ich glaube nicht, dass die Absichten eines Künstlers unbedingt die richtige Interpretation seines Werks sind. Ich habe das auch bei anderen Künstlern verfolgt: Wenn man halbwegs gerade Sätze sprechen kann, dominieren diese Gedanken sehr schnell Texte über die Arbeit.

Und das wollen Sie nicht?
Das Interessante an der Kunst ist, dass man etwas vorschlägt und die Leute etwas daraus machen. Und nicht, dass man sagt: Das ist meine Absicht, und diese Absicht steckt so eins zu eins im Werk drin. Mich hat SPEX einfach als anderer Rahmen interessiert, und ich habe die Zeitschrift über die Jahre immer wieder gelesen. Was mich immer interessiert, ist, wenn jemand am Format oder an der Seinsweise von Dingen herummacht. Wie vor einigen Jahren die Gorillaz zum Beispiel. Man hat das Gefühl, dass die Art und Weise, wie eine Band gedacht wird oder auftritt, leicht verschoben wurde.

Die Band erfand starke Charaktere, die in der Öffentlichkeit standen, zugleich konnten die Beteiligten als reale Personen dahinter verschwinden. Bei Ihrer Kunst kommt es vor, dass Ihr Name im Kontext gar nicht auftaucht: Es gibt nichts, das Sie signieren, im Begleitbuch der Documenta 13 war Ihr Name zwar im Inhaltsverzeichnis zu lesen, aber die entsprechenden Seiten fehlten im Buch. Interessiert Sie dieses Verschwinden hinter dem Kunstwerk?
Da spielen verschiedene Sachen hinein. Das Documenta-Begleitheft zum Beispiel ist ein sehr spezifischer Fall, wo Leute mit diesem Buch in der Hand in Kassel herumlaufen, es ist sozusagen erfahrungsmäßig Teil des Werks. An *This Variation*, meiner Arbeit, die dort zu sehen war, habe ich sechs Jahre gearbeitet, da soll das Werk schon für sich sprechen. Ich brauche nicht noch einen halbseitigen Text, der zugleich zu lang und zu kurz ist und sich bedeutungsmäßig darüberlegt. Das ist ein relativ praktischer Grund. Ein anderer Grund ist, dass das gedruckte Wort und das Objekthafte einfach nicht die Bereiche sind, in denen ich operiere. Ich operiere mit Situationen, wenn man so will, in vier Dimensionen. Und dann halte ich mich aus anderen Bereichen raus. Meine Arbeit ist ja da, man findet sie.

Im konkreten Fall allerdings nur durch eine Hintertür, und man sieht sie zuerst gar nicht: Man stolpert in einen vollkommen dunklen Raum, ist gleichermaßen hineingeworfen

wie reingezogen in diese Situation und will wissen: Was passiert hier eigentlich?
Dass man nichts sieht, ist ja aus der Musikperspektive kein Problem. *(lacht)* Es ist halt ein dunkler Raum, in dem Leute beatboxen und tanzen. Wenn man einen Sinn runterfährt, gerade den dominanten Sinn unseres Zeitalters, den visuellen, ermöglicht das eben, die Empfindsamkeit der anderen Sinne hochzufahren. Man kann sagen, dass wir einerseits eine Erfahrungsgesellschaft sind – in den Neunzigern sagte man Erlebnisgesellschaft: eine Gesellschaft, die auf Erfahrung und auf die Ökonomisierung von Erfahrung orientiert ist, und andererseits kommen wir aus einer bürokratischen oder corporate Kultur, und das vermengt sich oft auf ungute Weise. Die corporate Kultur versucht immer, Anleitungen für Erfahrung zu geben, man wird so an der Hand genommen. Aber ich will nicht in jeder Situation an der Hand genommen werden. Ich bin ja kein Kind.

Könnte man auch sagen, dass wir in einer Aufzeichnungsgesellschaft leben? Jeder schneidet jederzeit alles mit, kann das aber gar nicht konsumieren. Der Konsum besteht im Grunde schon im Wissen, dass mein Smartphone alles in seinem Speicher hat.
Was Sie Aufzeichnungsgesellschaft nennen, ist eher eine Unterform der Erfahrungsgesellschaft. Durch die technologischen Möglichkeiten kann sich der Fokus auf Erfahrung materialisieren. Wir sind eine erfahrungsorientierte Gesellschaft, aber wir sind nicht wirklich trainiert darin, Erfahrung als Erfahrung zu leben. Wir haben einen starken Bezug zu Objekten, dazu, uns etwas konsumtiv anzueignen. Ich habe nichts dagegen, wenn jemand Sachen mit dem Mobiltelefon aufzeichnet. Ich erfahre das ja mehr von der anderen Seite, dass meine Arbeiten fotografiert werden. Ich schreite seit einigen Jahren nicht ein, weil ich verstehe, dass das als eine Art drittes Auge fungiert. Wenn ich mich aber frage: Mit welchem dritten Auge will ich mich mehr befassen, mit meinem eigentlichen oder einem mobilen? Dann würde ich sagen: Das eigentliche ist wahrscheinlich das reichere. Dieses Aufzeichnen – manchmal tun mir die Leute leid. Es ist ein bisschen so wie jemand, der guten Wein eingeschenkt bekommt und dann Apfelsaft draufkippt. Warum brauchst du den Apfelsaft? Nimm es doch so, wie es ist!

Sie meinen, die Aufzeichnung verändert die Erfahrung.
Ja, klar. Foucault hat von den »Technologien des Selbst« gesprochen. Es ist auch eine Technik, in einer Situation wirklich präsent zu sein. Das ist eine der schwierigsten Sachen überhaupt.

Ihre Arbeiten sind so angelegt, dass sie sich durch das Erleben und die Reaktionen des Publikums stark verändern können. Wie neugierig sind Sie, diesen Prozess selbst zu beobachten?
Natürlich fragt man sich, auch auf einer banalen Ebene: Funktioniert das? Gehen die Leute überhaupt rein? Die allerersten Momente, wenn eine neue Arbeit gezeigt wird, sind auch die allerletzten Momente der Konstruktion dieser Arbeit. Wenn man merkt: Okay, das muss man noch ein bisschen ändern, damit es funktioniert. Neugierig? Ja, bin ich schon. Aber es ist nicht so, dass ich dauernd hinter der Wand sitzen muss und gucke, was passiert.

Wie entwickeln Sie ein neues Werk? Arbeiten Sie in einem Atelier, machen Sie Notizen?
Es ist wie ein Studio im Hinterkopf. Es ist ein langsamer Prozess, das kann Jahre dauern. Notizen mache ich gar nicht. Ich habe immer gedacht: Wenn man sich eine Idee nicht merkt, kann sie auch nicht so gut sein. Sagen wir es mal so: Ich kriege zwar keinen hoch von der Konzeptkunst – allein das Wort wirkt wie etwas, das wirklich lange her ist –, aber irgendwie bewege ich mich auch in dieser Tradition: Man überlegt sich etwas, und dann wird es realisiert. Für *This Variation* hatte ich diese Idee von einem Raum, in dem Leute Vibes generieren. Das war eine Problemstellung: Wie mache ich das? Ich hatte ein Bild vor Augen, dass da viele Leute sind, die *full-on* tanzen, irgendwie wie ein verräumlichtes Musikvideo. Da könnte man weiter fragen: Woher kommen solche Bilder? Ich gehöre zu dieser MTV-Generation, Musikvideos waren ein großer Teil meiner Jugend. Nirvanas »Smells Like Teen Spirit« war ein Ereignis. Ich war gar nicht so großer Nirvana-Fan, Nine Inch Nails und Sonic Youth waren eher meine Favoriten, aber dieses Nirvana-Video war wie ein Einbruch ins elterliche Wohnzimmer. Das war eine ganz andere Energie.

Wann haben Sie zuletzt als Ihr eigener Interpret agiert?
Bei *This Variation* gibt es Momente, in denen eine einzelne Person tanzt, das habe ich öfter selbst gemacht. Gerade bei dieser Arbeit bietet sich das an, weil man mich nicht erkennt. Sonst gibt es immer so ein Pathos: Der Künstler macht etwas. Der Künstler ist in unserer Gesellschaft ja eine etwas überbewertete Figur, einerseits eine Art Heilsbringer, andererseits auch ein bisschen verrückt. Ich kenne beide Seiten. Man wird sehr ernst genommen, aber es wird einem nicht zugetraut, sich auch um praktische Dinge zu kümmern. Beides stimmt nicht ganz. *(lacht)* Gerade in der bildenden Kunst in Deutschland hat das eine gewisse Tradition. Jemand wie Beuys hat es extrem darauf angelegt, das so aufzuladen. Für mich war das ein Gebiet, wo ich wusste, da kann ich mich nicht hinbewegen, sonst stehe ich gleich irgendwo, wo ich nicht stehen will. Beuys hat Sachen gemacht, die, ich würde mal sagen: dreiviertelinteressant waren, aber vor allem davon gelebt haben, dass *er* sie gemacht hat, mit einem bestimmten Pathos. Er war Charismatiker. Aber ich finde, das reicht auf Dauer nicht aus.

Können Sie mit Beuys' Begriff der sozialen Plastik etwas anfangen? Er fällt in Bezug auf Ihre Arbeit überraschenderweise eher selten.
Ich würde sagen, Beuys ist ein Importladen von Rudolf Steiner in die bildende Kunst. Wenn man sich ansieht, was Steiner dachte und machte, hat Beuys viel davon einfach in den Container Kunst integriert – sicher auf feine Art und Weise, aber da finde ich Steiner, das Original, interessanter. Das 20. Jahrhundert und das Industriezeitalter

»Ich will nicht in jeder Situation an der Hand genommen werden. Ich bin ja kein Kind.«

waren extrem materieorientierte Kulturen. Das ist zivilisationsgeschichtlich eine Ausnahme, die meisten Kulturen sind nicht so orientiert auf materielle Dinge, die uns erst mal näher sind als Interaktionstechniken oder Selbsttechniken, die vielleicht anderen Kulturen näher waren. Mit Begriffen wie Foucaults Techniken des Selbst oder der sozialen Plastik werden wir daran erinnert, dass auch die Interaktion und das Soziale Orte der Konstruktion sind. Durch den Coaching-, Therapie- und Selbstarbeits-Boom, den es seit einigen Jahren gibt, verändert sich das natürlich, aber bis vor einiger Zeit ging man implizit stärker davon aus, dass einem eine Persönlichkeit gegeben ist und Situationen einfach entstehen, man Güter aber produzieren muss. Die soziale Plastik und die Techniken des Selbst verweisen darauf, dass man an diesen Sachen genauso konstruieren, komponieren, bearbeiten muss.

Man könnte eine Clubnacht als soziale Plastik bezeichnen.
Genau. Ich benutze ja den Begriff der »konstruierten Situation« von den Situationisten, den finde ich präziser. Er ist nicht so an die bildende Kunst angelehnt wie die Plastik. Aber zur Clubnacht: Seit wann gibt es Clubs in dieser Form, wo Leute so individualisiert tanzen? Wann hört es auf, dass Leute ausschließlich als Paare tanzen? Ich würde sagen: in den Vierziger-, Fünfzigerjahren. Was uns heute relativ normal erscheint, dass Leute allein in einem halb abgedunkelten Raum vor sich hintanzen, ist im Grunde ein ganz neues Phänomen. Man hat früher in der Gruppe getanzt, mit Schrittfolgen, oder dann – der Individualisierungsprozess geht weiter – als Paar. Natürlich ist ein Clubabend eine konstruierte Situation. Die Bässe müssen stimmen, das Licht muss stimmen, die richtigen Leute müssen rein, damit eben eine bestimmte Atmosphäre kreiert wird. Es scheint, als würden von solchen Formaten sukzessive etwa alle halbe Jahrhunderte neue entstehen. Mich würde also interessieren: Was könnte ein Nachfolger des Clubs werden?

Haben Sie eine Antwort?
Der Club ist ein Ort einer Gemeinschaft von Individualisierten. Dem liegt ein Paradoxon zugrunde: Ich bin hoch individualisiert, ich tanze und roame individualisiert durch die Gegend, ich suche aber auch die Gemeinschaft, allerdings auf eine extrem ungemeinschaftliche Art und Weise. Man macht ja nicht wirklich etwas gemeinsam. Man singt nicht gemeinsam, tanzt nicht gemeinsam, es gibt höchstens die Momente, wo alle zusammen die Arme hochstrecken und sich energetisch verbinden. So etwas wie der Club ist wie ein Endpunkt einer Individualisierungsbewegung, ich könnte mir vorstellen, dass es wieder Orte geben wird, die konstruierter sind.

Sie meinen, dass ein solcher Abend also noch ritualisierter werden könnte.
Ritual ist einer meiner Lieblingsbegriffe. Ritual ist ja fast alles, ein Clubabend ganz bestimmt. Vielleicht könnte man sagen, dass es weniger liberal wird. Aber ich glaube, das wird noch eine Weile dauern. Das Problem ist, und das ist auch gesellschaftlich das Problem: Wir sind eine extrem liberale Gesellschaft. Der Club genauso wie die Ausstellung sind liberale Formate, in denen man sich im Grunde als Individuum – auch eine liberale Errungenschaft – frei bewegen kann. Die Frage wird sein: Wie kann man Momente des Nicht-Individualisierten, des Gemeinschaftlichen herstellen, ohne die Liberalität zu sehr aufzugeben?

In dem Kontext spielt Coolness eine große Rolle. Ist es noch cool, wenn es zu reglementiert wird?

Ich glaube, zwischen Coolness und Liberalität gibt es eine Verbindung. Coolness ist auch immer weniger cool, finde ich. *(lacht)* In der Coolness steckt so eine jugendliche Distanz, man hat Angst, sich wirklich verkörpert in eine Situation zu begeben. Das finde ich immer weniger interessant. Oder einfach nicht wirklich cool, eher ein bisschen bemitleidenswert.

Es gibt eine Art Regelwerk beim Verkauf Ihrer Kunst. Ein bestimmter Ablauf muss eingehalten werden, da Sie darauf bestehen, alles ohne schriftliche Erzeugnisse abzuwickeln.
Ja, es gibt einen mündlichen Vertrag vor Zeugen. Im Grunde ist es ganz einfach. Die Arbeit ist eine Art Selbstexperiment: Was kann man machen, ohne etwas in Materie umzuwandeln? Deswegen wäre es

Grau geht immer: Tino Sehgal (l.) im Gespräch mit SPEX-Redakteur Arno Raffeiner

schräg, den Verkauf einer Arbeit so abzuwickeln, wie es klassisch in der Konzeptkunst funktioniert: Man fertigt ein Zertifikat an. Es wäre merkwürdig, eine Arbeit zu machen, die – nennen wir es vereinfacht: immateriell ist, und am Ende muss man doch etwas Materielles schaffen, um zu beweisen, dass das Werk existiert. Nein. Diese Situation, wie etwa wir beide hier sitzen, existiert. Sie existiert nicht erst, wenn Ihre Kollegin ein Foto davon macht oder Sie darüber schreiben. Wenn man sich ansieht, wie ich in einem Katalog auftauche oder wie ich meine Arbeit verkaufe, kann das natürlich sehr strukturiert wirken, aber letztlich speist sich das aus einer Quelle: dass ich versuche, mich an all diesen Prozessen zu beteiligen, ohne aber in diese Materieumwandlung einzusteigen. Daraus ergeben sich solche Verfahren.

Ergeben sich daraus auch banale praktische Probleme? Kriegt man Ärger mit dem Finanzamt, wenn man keine Rechnung vorweisen kann?
Nein. *(lacht)* Aber praktische Probleme gibt es en masse. Das hat vor allem damit zu tun, dass ich in einem Bereich operiere, nämlich in dem der Museen und Ausstellungen, der auf Live-Arbeiten überhaupt nicht eingestellt ist. Die kommen ein bisschen wie die Jungfrau zum Kinde und wissen gar nicht, wie sie damit umgehen sollen. Wenn man sagt: Hier ist ein Bild. Dann werden gleich die weißen Handschuhe angezogen, dann wird die Temperatur richtig eingestellt, es wird für alles gesorgt. Wenn man sagt: Hier ist mein Interpret. Dann wird nur gedacht: Wie kann dieser Interpret möglichst jung sein, damit man ihm möglichst wenig bezahlen muss? Da denke ich: Nein, Moment mal, das ist ein seriöser Rahmen, in dem ein Kunstanspruch herrscht. Natürlich soll das jemand sein, der ein bisschen älter ist und deswegen vernünftig bezahlt wird. Das ist nur ein Beispiel. Aber damit kämpfe ich auf einer täglichen Ebene, in jeder einzelnen Institution. Es gibt Probleme ohne Ende. *(lacht)*

Sie haben die Immaterialität Ihrer Werke angesprochen. Bestehen sie in gewisser Weise nur mehr aus Aura, so wie Walter Benjamin sie beschrieben hat?
Walter Benjamin ist für mich der Sympathischste der linken kulturkritischen Tradition. Aber ich halte diese ganze Tradition und diese Art von Denken über Kunst für überbewertet. Es fällt mir schwer, auf Ihre Frage zu antworten, weil mich das ganze Spiel – das Kulturkritische ist auch ein Spiel, ein Denkspiel, das diese Leute betreiben – gar nicht interessiert. Den Begriff der Aura finde ich gar nicht im Benjamin'schen Sinne, sondern per se interessant. Berühren sich jetzt unsere Auren? Was passiert eigentlich, wenn sie das tun? Das interessiert mich im Moment eher als ein Aufsatz von Walter Benjamin.

Von Miranda July gibt es eine schöne Arbeit über Auren, die sich berühren: Videos von Personen mit animierten Farbblasen um sich herum, die sich ausdehnen oder zusammenziehen, je nachdem, wer sich Aura-mäßig durchsetzt. Es gibt ja oft eine etwas kitschige Ader in Julys Arbeiten.
Würden Sie sagen, es gibt auch eine kitschige Ader in meinen Arbeiten?

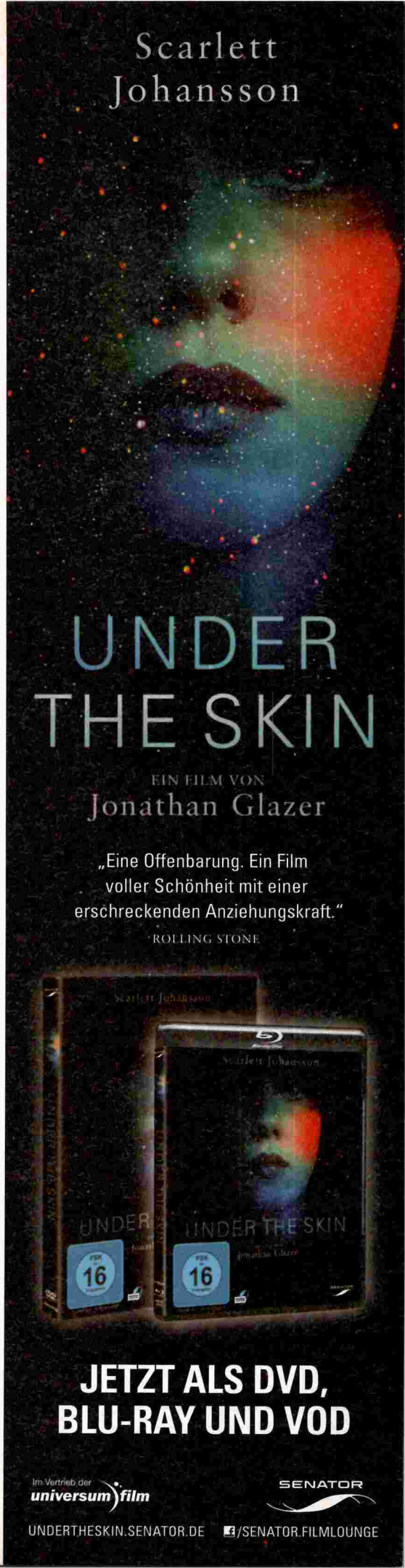
Daran hätte ich jetzt nicht gedacht. Aber ich habe nicht prinzipiell etwas gegen Kitsch.
(lacht) Ich finde interessant, was Sie sagen. »Die kitschige Ader in der Arbeit von Miranda July« – das ist ein wirklicher Rezeptionssatz. Den würde man nie in einem Katalogtext finden. Deswegen gebe ich auch

ungern Interviews – das ist jetzt vielleicht ein etwas weiter Sprung, das nehme ich zurück. Aber das ist wirkliche Rezeption. Dem muss man seinen Ort lassen. Deswegen versuche ich normalerweise, mich da nicht zu weit reinzulehnen.

Fasziniert Sie Flüchtigkeit, Vergänglichkeit?
Das sind nicht Begriffe, in denen ich denke. Was zuallererst existiert, auch im metaphysischen Sinn, ist Erfahrung. Das ist die Materie, aus der Leben besteht, mit der gilt es, sowohl im privaten als auch im künstlerischen Bereich umzugehen. Und die ist nun mal so beschaffen, wie sie beschaffen ist. Ob man das flüchtig oder vergänglich nennt – ich weiß nicht. Ideen sind doch auch das Wirkmächtigste und, bei Platon zum Beispiel, das Beständigste. Wenn man das runterbricht auf meine Arbeiten, kann man sagen: Im Vergleich zu einem klassischen bildenden Kunstwerk ist meine Arbeit auf gewisse Weise auch beständiger. Du kannst zu einem Gemälde hingehen, kannst einmal reinhauen, und dann war's das. Wenn du das gleiche bei meiner Arbeit machst und dem Typen eins in die Fresse schlägst, existiert die Arbeit weiterhin. Weil es eben ein Regelwerk ist, und auf eine Art ist das beständiger.

Erleben Sie Musik lieber live oder als Wiedergabe einer Aufzeichnung?
Ich höre ziemlich viel Musik und gehe auf relativ wenige Konzerte. Das Zu-Hause-Hören ist natürlich individualisiert, und ich bin eben auch jemand, der aus seiner Individualisierung nicht so gut heraus kann. Konzerte sind Orte, wo versucht wird, eine Kollektivierung voranzutreiben; man geht auf in dieser Masse mit der Musik, in einer Art *unio mystica* bestenfalls. *This Variation* kommt sicher auch aus dem Bedürfnis, das anders zu strukturieren. Ich bin mit dem Theater groß geworden, das ist das Medium, aus dem ich herausgewachsen bin. Für mich ist diese Bühne – ich weiß gar nicht, was das richtige Adjektiv ist – merkwürdig irgendwie. Dastehen und auf die Bühne gucken, das finde ich immer ein bisschen mühsam. Worauf ich mal Lust hätte, wäre, ein Popkonzert anders zu strukturieren. Das kann ich hier bei SPEX ja mal verlauten. *(lacht)* Meine Frage wäre: Gibt es nicht Formate, wo diese Überbrückungsleistung – also man trennt das zuerst in zwei Lager, Bühne und Publikum, und die Trennung muss dann überwunden werden – gar nicht so notwendig ist? Auf eine Art ist *This Variation* natürlich schon eine Antwort darauf.

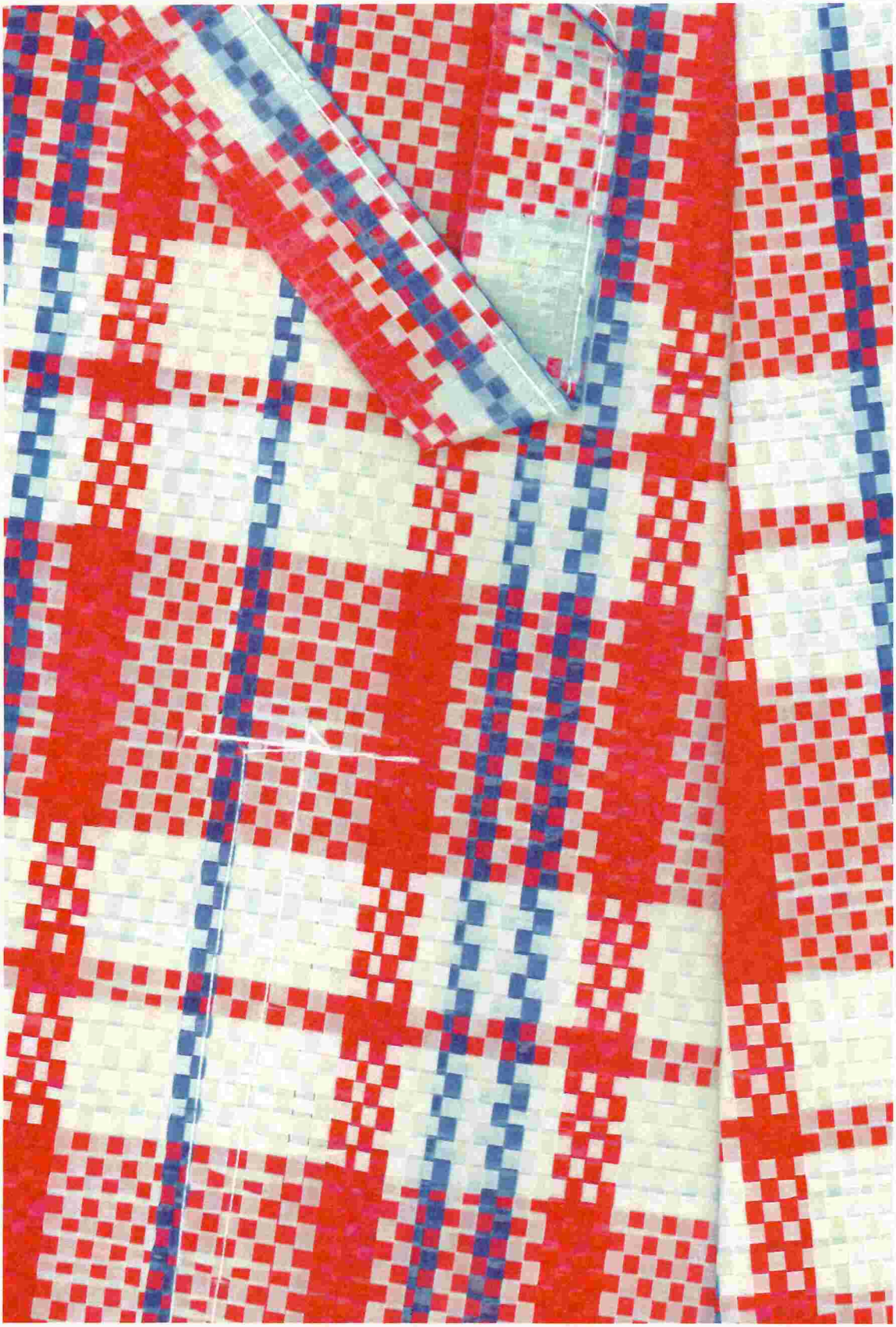
Warum sind Sie Künstler geworden?
Man kann sich gar nicht dazu entscheiden, Künstler zu sein, man kann nur zum Künstler gemacht werden. Die Rezeption generiert den Künstler sozusagen. Ich war als Jugendlicher politisch interessiert, ich hatte Einblicke in die parlamentarische Politik, habe aber gemerkt, dass dort im Grunde nur Werte verwaltet werden: Die Mehrheitsmeinung oder die herrschenden Werte werden umgesetzt. Wirkliche politische Arbeit ist Arbeit an Werten, und die passiert im Kulturbereich. In diesem Sinne ist jede Form kultureller Äußerung aus meiner Sicht die effektivere politische Arbeit. Die ersten Sachen, die ich zeigte, habe ich selbst mehr wie eine politische Intervention verstanden. Allein die Tatsache, dass das in einem Museum stattfindet, war schon genug. Dann hat der Choreograf Jérôme Bel gesagt: Das ist doch ein Kunstwerk, das würde ich gerne kaufen. Da dachte ich: Stimmt eigentlich. Aber ich habe nie gesagt: Ich bin Künstler. Ich sage immer: Ich arbeite als Künstler. Auch wenn das etwas umständlich ist.



CULTURAL APPROPRIATION IN MODE UND POP

TEXT: Sonja Eismann

Das Phänomen der kulturellen Aneignung ist seit jeher integraler Bestandteil von Mode und Popkultur: Geklaut wird alles, was nicht festgeschraubt ist. Erst in den letzten Jahren hat sich vor allem im Internet eine Debatte um die unscharfen Grenzen zwischen Ausbeutung und Tribut entwickelt. Wenn Wehrlose und Minderheiten betroffen sind, gilt Cultural Appropriation inzwischen als problematisch.



Musterbeispiel der Cultural Appropriation: der sogenannte Türkenkoffer

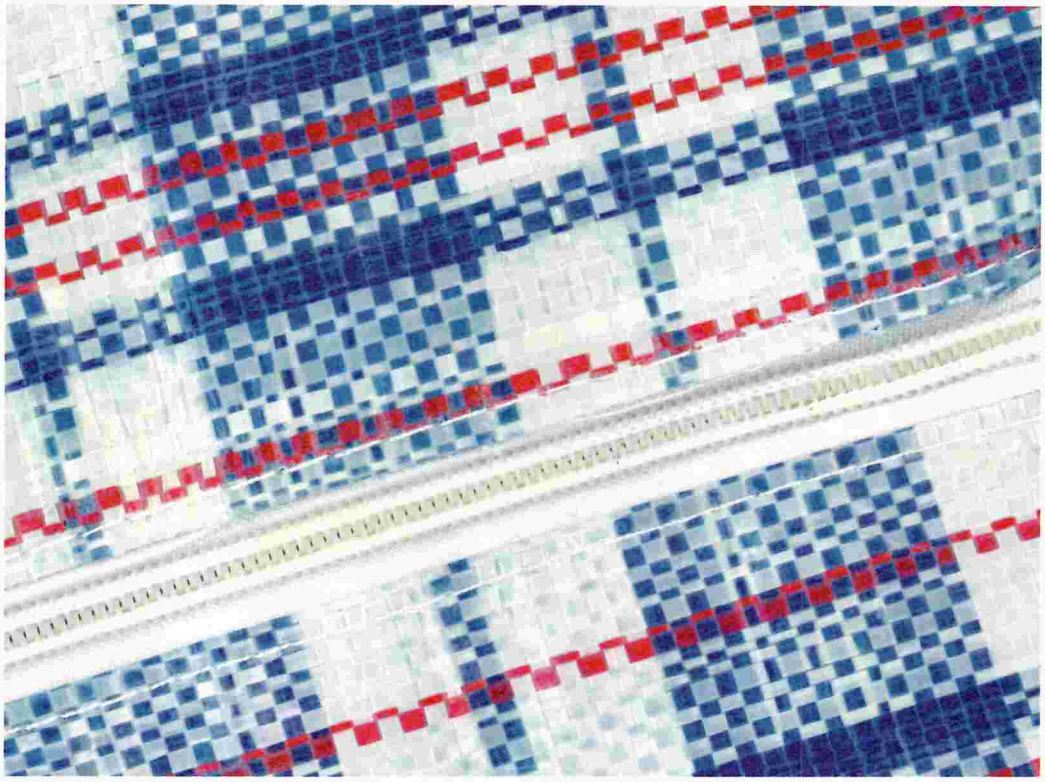
Im Sommer 2014 stand ich in Marseille in einem Geschäft. Der Laden war eine Filiale des Discount-Warenhauses Tati, vor mir hing ein Kleid. Dieses Kleid war knielang, langärmlig, zu 85% aus Polyester. Es sollte 14,90 Euro kosten. Und es kam mir sehr bekannt vor. Denn das großflächige, rot-schwarze Karomuster auf dem weißen, elastischen Stoff ist ein weltweit bekannter Farbcode für Armut, Migration und Deprivation. Für das Allerbilligste.

Der Aufdruck bezieht sich auf das, was bei uns abfällig »Türkenkoffer« genannt wird, in England als »Bangladeshi Bag« bekannt ist, in China »Arbeitertasche« heißt und hauptsächlich von den zahllosen dort beschäftigten Wanderarbeitern genutzt wird – supergünstige, geräumig-kubische Karoplastiktaschen mit Reißverschluss, die meist in China selbst hergestellt werden. Damit evoziert das Kleid, das eines der teuersten Stücke im Laden und auch vom Schlussverkauf ausgenommen ist, vermutlich die Lebensumstände vieler Tati-Kunden, die wegen ihres schmalen Geldbeutels bei der Kette shoppen, die im Pariser »Multikultiviertel« Barbès ganze Straßenzüge mit ihrem charakteristischen rosa-weißen Vichymuster dominiert.

Das Kleidungsstück weckt aber noch weitere Assoziationen, und die sind ganz anderer Natur. Man denkt zum Beispiel an die »China Bag«, die Marc Jacobs 2006 für Louis Vuitton entwarf: Fröhlich-dreist wies die Tasche auf Copyright-Fragen und Reichtumsverschiebungen hin, dem Original mit etwas edleren Materialien in annähernd hundertprozentiger Übereinstimmung nachempfunden. Nur der Vuitton-Reisestempel war ihr natürlich noch auf die Seite geklatscht worden. Er legitimierte die Designhaltigkeit und den tausendfach höheren Preis des Produkts. Ähnlich aufsehenerregend war der »Chinatown Plaid«, der in den letztjährigen Herbstkollektionen von Céline und Stella McCartney in voluminösen Mänteln und Röcken auftauchte. Die Modepresse feierte ihn als »High-End-Metamorphose der Flüchtlingstasche«. Denkt man noch einmal um die Ecke, landet man bei Chanels »Take Away Box Bag«, Kostenpunkt 7.500 Dollar. Die Betreiber des *Purseblog* beschrieben das Design der an Take-away-Essensboxen angelehnten Tasche als Mischung aus »Kultur und verschmitztem Spaß«. Das Label Rodarte adaptierte schließlich den als »Chola Style« bekannten subkulturellen Gangstalook US-amerikanischer Latinas mit Karohemden und *big hair*. Rihanna hatte ihn zuvor salonfähig gemacht.

Kulturelle Aneignungen in der Mode sind so alt wie die Mode selbst, und die Frage, ob es sich dabei um respektvolle Inspiration oder rücksichtsloses Abkupfern handelt, wird je nach Situiertheit der Befragten beantwortet. Schon im 17. Jahrhundert, nach Beginn der globalen Kolonialisierung und der damit verbundenen Raubzüge, war Orientalismus, also die Verklärung des Ostens als rückständiges Märchenland mit fabelhaft opulenten Stoffen, ein Motiv in der westlichen Mode. Noch heute kehrt es regelmäßig zurück. So waren es die aus dem arabischen Raum als »Harem Pants« importierten Pluderhosen, die die US-amerikanische Frauenrechtlerin Amelia Bloomer Mitte des 19. Jahrhunderts ihren Geschlechtsgenossinnen als emanzipiertes Kleidungsstück nahelegte, und die von Modepionier Paul Poiret 1913 als gewagter exotischer Farbtupfer aufgegriffen wurden. Auch die »Afrika-Kollektion« von Yves Saint Laurent aus dem Jahr 1967, für die der Modeschöpfer weiße Frauen in Bast, Muscheln und Holzperlen fotografierte, gehört zum endlosen Strom solcher Grenzüberschreitungen.

Neu ist jedoch, dass vor allem in der Netzöffentlichkeit ein erbitterter Kampf darum tobt, wer sich was zu welchem Zweck aneignen



darf. Nicht nur in der Mode – wir erinnern uns an den Shitstorm, den die Kette Urban Outfitters mit ihren Navajomustern auslöste, ebenso wie an die Entrüstung über *headdress* tragende weiße Hipster –, sondern auch in der Popkultur wird darüber gestritten, was es bedeutet, wenn Miley Cyrus, Lily Allen oder Taylor Swift sich Elemente schwarzer Popkultur aneignen und damit ein Millionenpublikum erreichen. Früher gab es eine Art Zwangsagreement: »Wir diktieren allen unsere überlegene westliche Kultur und bedienen uns dafür an dem, was wir bei den Primitiven schön finden.« Heute finden sich im Internet Artikel mit Überschriften wie »Warum Cultural Appropriation uncool ist« oder »Eine Kultur kann man nicht stehlen: Zur Verteidigung der Cultural Appropriation«.

Die meisten, die sich eine kritische Reflexion des Konzepts wünschen, können sich darauf einigen, dass der Prozess der Aneignung problematisch ist, wenn sich Dominanzverhältnisse darin spiegeln. Die Juraprofessorin Susan Scafidi, Autorin des Buchs *Who Owns Culture? Appropriation And Authenticity In American Law*, definiert Cultural Appropriation als Aneignung geistigen Eigentums, traditionellen Wissens oder von Artefakten ohne Erlaubnis, was dann besonders verletzend sei, wenn es sich bei der »ausgenutzten« Gruppe um eine unterdrückte oder ausgebeutete Minderheit handele.

Nun gibt es nicht nur im Bereich der Popkultur, sondern auch in der Mode immer wieder die Beteuerung, dass es bei den Anleihen um Referenzen gehe, um ehrfürchtige Verbeugungen und nicht um Rip-offs im Namen des Profits. Interessant ist dabei, dass die neusten Crossoverstrategien nicht wie früher auf den fantasieanregenden Lustfaktor setzen, sondern einen *slumming*-Kurs fahren, den im Frühjahr auch Jeremy Scott mit seinen grellen McDonald's-Outfits für Moschino bediente. Statt den Kunden mit betörender Fremdheit anzuflüstern, geht es um ein virtuelles Bad im Elend des Trash, das umso provokanter erscheint, wenn Armut mit ethnischer Zugehörigkeit gekreuzt wird.

Wo manche zynisches *slumming* sehen, das sich auch in den Produktionsbedingungen in armen Ländern des Südens äußert, sehen andere Ethik. Elke Gaugele, Professorin für Moden und Styles an der Wiener Akademie der Bildenden Künste, erinnert sich an ein Bild von Vivienne Westwood aus ihrer »Ethical-Africa«-Kollektion, für das Juergen Teller die Designerin auf einer großen Müllkippe in Nairobi fotografierte. »Im Hintergrund sind zwei Hütten zu sehen«, so Gaugele, »von denen nur noch die Pfähle und das Dach stehen. Auch auf ihnen liegt ein Teppich aus Müll. In dessen Mitte steht nun Westwood mit einem farblich darauf abgestimmten Kleid, robusten Turnschuhstiefeln und rustikalen Stickstulpen. Sie hält eine ihrer Taschen, auf der ›I am expensive‹ steht, in der Hand.« Ökoslogans der Achtzigerjahre kehren laut Gaugele in der »Ethical Fashion« in einem westlich-klassenspezifischen Habitus wieder: »Das Ethische wird manchmal mit religiösen Untertönen und stets mit Wohltätigkeitskonnotation Teil einer neuen Luxusdefinition.«

Doch was bedeutet es angesichts westlicher Modeeliten, die sich Insignien von globaler Armut aneignen, wenn diese Prozesse in einer Art Rückkopplung zurückgeholt werden? Wenn die Migranten in Barbès einen Billig-Knockoff des Knockoffs vom Knockoff bei Tati kaufen können? Die US-amerikanische Modetheoretikerin Minh-Ha T. Pham schreibt in einem Artikel für *Atlantic:* »Die Debatte der Fashionwelt um Cultural Appropriation ist sinnlos.« Sie belegt das am Beispiel des »Chinatown Plaid« – dessen Quelle liege nicht in China, sondern in Indonesien, von wo aus zunächst holländische und englische Unternehmen das Muster kopiert hätten.

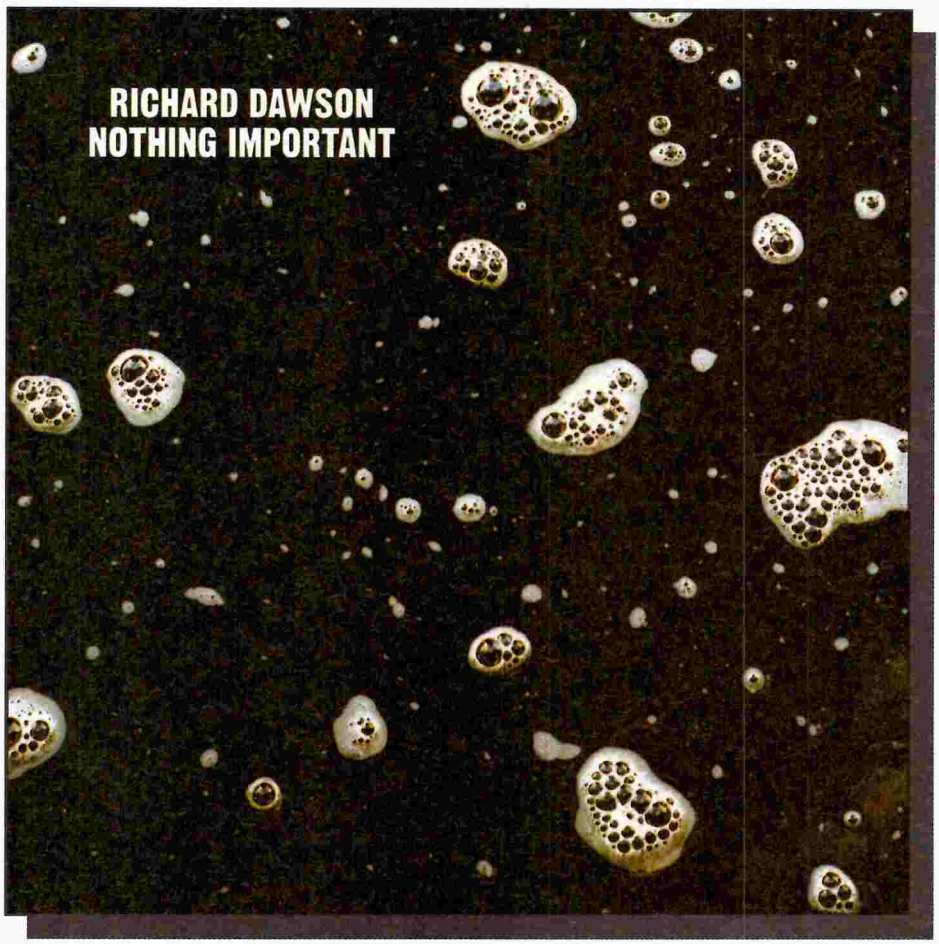
So zeigt sich, dass die binären Vorstellungen vom reichen, abkupfernden Westen und der armen, ausgebeuteten Dritten Welt zu kurz greifen. Pham setzt sich dagegen für eine »unangemessene Herangehensweise an die Mode« ein. Ihr Zugangsvorschlag, erklärt sie im Interview, sei »unangemessen, weil er den engen Rahmen aus ›Cultural Appropriation vs. Cultural Appreciation‹ sprengt, in dem es immer ein klares Opfer und einen Missetäter gibt. Dieser Missetäter wird aber der Vielheit der Geschichten und Machtstrukturen von Mode nicht gerecht.«

Folglich hält Pham auch nichts von einem Prozess der »umgekehrten Aneignung«. Sie hält es mit der asiatisch-amerikanischen Filmemacherin Valerie Soe, die stattdessen eine »Umleitung« fordert. »Die Vorstellung einer Umkehrung«, so Pham, »bewegt sich innerhalb des dominanten Systems von Macht und Differenz, statt sich auszumalen, wie widerständige Praxen die Logik des Systems an sich in Frage stellen könnten. Umleitung bedeutet, Stereotype zu verlagern, die Bedingungen neu zu verorten, sodass die scheinbar bekannten Machtverhältnisse zwischen dem Westen und dem Rest, zwischen Zentrum und Rand destabilisiert werden. Ein Beispiel dieser Verschiebung könnte sein, euroamerikanische Designer als Fälscher wahrzunehmen, die beim Abkupfern einer Kopie – nachdem das Muster schon vor Jahrhunderten von Indonesien über Europa nach China gewandert war – einfach eine schlechte Version abliefern. So schwächt man die Bedeutungen und Verortungen von Kreativität und Innovation.«

Nur der Louis-Vuitton-Reisestempel wurde der »China Bag« natürlich noch auf die Seite geklatscht.

Nachwort: Während ich diesen Artikel schreibe, erreicht mich ein Päckchen aus Paris. Es enthält ein dünnes schwarzes Sweatshirt mit dem bunten Aufdruck »Barbès« in »Chinatown Plaid«. Für zehn Euro exklusiv bei Tati erhältlich.

ALBUM DER AUSGABE
Richard Dawson
Nothing Important



RICHARD DAWSON
NOTHING IMPORTANT
WEIRD WORLD / DOMINO / ROUGH TRADE

Das Unbehauene kruder Materialhaftigkeit verbindet sich mit der Feinstofflichkeit des Zärtlichen.

TEXT: Thomas Hübener

Ein kleiner, dicklicher Typ mit Zauselbart und Truckercap. Auf den ersten Blick *nothing to write home about* und auch nichts fürs *Vogue*-Cover, auf den zweiten eine Naturgewalt – das ist Richard Dawson. In Newcastle upon Tyne im nordöstlichen England, das er bis vor kurzem kaum einmal verlassen hatte, ist er eine Art lokale Legende. Er begann mit reduktionistischen Folkballaden, denen sich eine Musique-concrète-Phase mit dräuenden Drone-Schleifen und Kleinstauflagen unter dem Alias Eyeballs anschloss, bevor er mit *The Magic Bridge* (2011) zum Singen und Songschreiben zurückfand.

Sein halb akustischer, halb elektrifizierter Soloblues mit seiner offenen Form und angstfreiem Gesang zwischen versoffenem Knödelbariton und engelhaften Höhen trug ihm lobende Vergleiche mit Tim Buckley und John Martyn ein. Mit *The Glass Trunk* folgte im letzten Jahr ein nur von improvisierten Gitarren- und Pedalharfenintermezzi unterbrochenes A-cappella-Album mit Hardcore-Old-School-Folk à la The Watersons. Bei diesem auf Einladung der Tyne & Wear Archives & Museums zustandegekommenen und auf historische Fundstücke wie Briefe und Zeitungsartikel zurückgreifenden Album wird die Übergangslosigkeit, mit der Dawson von knurrendem Bellen in hohe Register wechselt, aufgrund der fehlenden Instrumentalbegleitung noch greifbarer.

Das neue Werk *Nothing Important* besteht nun aus zwei überlangen Songs, die von zwei kürzeren Instrumentalstücken gerahmt werden. Im eröffnenden »Judas Iscariot« flagelliert Dawson seine elektrische Gitarre auf infernalische Weise: Aus den Strudeln gewaltig brummender Feedbackgeräusche berserkert sich immer wieder eine groovende Nervensäge von Skalpellgitarre an die Oberfläche, deren Beharrlichkeit Tollwut und Fieberwahn in sich trägt. Das technisch überaus virtuose Atonalgedaddel aus Northumbria, mit dem man zuverlässig auch die gutwilligsten und »musikalisch wirklich total offenen« Partygäste vergraulen kann, sollten die mal partout nicht gehen wollen, atmet den Endsiebzigergeist fiebriger New Yorker Jazzcore-Nächte, in denen man beim Spritzentausch Freunde fürs Leben findet – John Zorn sendet disharmonisch-dekonstruktive transatlantische Grüße.

Diesem Death Jazz folgt das knapp 17-minütige Titelstück, das – lyrisch ähnlich bipolar wie vokal – vom skurrilen Alltagsdetail zum Tragischen springt. Die Gitarre gleicht einem stolpernd vorwärts taumelnden Betrunkenen, der, obwohl immer wieder kurz davor, nun aber wirklich in den Straßengraben zu fallen, mit fast schon slapstickhaftem Dusel nach Hause findet.

Weniger stimmlich als vom Gesangsgestus her lassen sich hier Parallelen zu den Hysterismen Simon Finns und den Transzendenzhyperventilationen dessen musikalischen Urenkels David Tibet ausmachen, mitunter verirrt sich Dawson gar in die Gefilde mongolischen Obertonsingens, am allermeisten aber gleicht er hier mit seinem kläffenden, wimmernden und sich überschlagenden Organ einem heilsgewissen Methodistenpriester, der seine Schäfchen im Nacken packt und vor die beliebte Alternative sofortige Umkehr oder Schlachtbank stellt.

Dawson ist ein Minimalist des Groben: Seine dengelnden Gitarrensalven klingen wie das akustische Pendant zur Aufgabe, mit der Handbohrmaschine eine feingliedrige Filigranarbeit auszuführen. Und irgendwie funktioniert es auch: Das Unbehauene kruder Materialhaftigkeit verbindet sich mit der Feinstofflichkeit des Zärtlichen. Das alles gemahnt an vieles und klingt wie nichts. Dawsons Gesang, der die Töne eher umzingelt, als sie zu treffen, erinnert an den tapsigen Mike Heron von The Incredible String Band. Die verstimmten Akkorde, die sich dann doch stets zu einer beschädigten Form von Harmonie weben lassen, evozieren den mythischen texanischen Eremiten Jandek und seine uferlosen Atonalfolkballaden.

Natürlich kultiviert Dawson seine Schrulligkeit, er macht seine *weirdness* noch etwas *weirder*, als sie ursprünglich vielleicht ist. Das ändert nichts daran, dass ihr Kern echt ist. Man kennt das vielleicht von den somatischen Eruptionen beim Heulen und Lachen: Man weint mit Grund, schüttelt sich und fühlt sich aufgrund des Spannungsabfalls (= Lust) sofort besser, aber macht dann noch ein bisschen weiter, weil's so gut tut. Bis dann allerdings irgendwann das eigene Selbstkonzept das Häufchen Elend, das da winselt, mit hochgezogener Braue zu mustern beginnt und sagt: »Oh, *c'mon*, mein Lieber!« Beim Lachen dito: Erst lacht man, weil etwas lustig ist, dann nur noch, weil man lacht.

Dawson torkelt im Eifer des Gefechts schon mal am anvisierten Ton vorbei, merkt das – nur um gleich noch ein bisschen weiter vorbeizutreffen. Vielleicht ist das seine Art zu sagen: »Ich *wollte* gar nicht in die Kloschüssel pinkeln.« Vielleicht verbirgt sich hinter dieser Kunst des Übersteigerns aber auch das uralte Troubadourgeheimwissen, dass noch jede Dissonanz, wiederholt man sie mit einer gewissen Sturheit nur lange genug, irgendwann in Konsonanz umschlägt. Und in Lust.

Dawson ist ein Minimalist des Groben.

DEAN BLUNT
BLACK METAL
ROUGH TRADE / BEGGARS / INDIGO
ALBUM

So dunkel wie möglich blieben die Konzert-Venues, die Dean Blunt auf seiner Mini-Europa-Tournee im Herbst 2013 bespielte. Besucher erinnern sich an Lichtverbot samt einem nur schemenhaft erkennbaren Dean Blunt mit Cowboyhut auf der Bühne. Einige seiner äußerst effektiven Songskizzen wurden mit ausufernden Gitarrensoli verwoben und gestreckt (was sich schrecklich liest, aber sensationell gut anhörte), zudem gab es einen weiblichen Gesangspart – und am Ende einige Verwirrung darüber, was nun tatsächlich »live« gespielt war oder »aus der Dose« kam. Eine Frage, die Performance-Theoretiker nur langweilen kann, mit der Popmusikhörer sich aber immer wieder gerne beschäftigen.

Performance-technisch verhielt es sich zuvor bei Blunts Hype-Williams-Konzerten nicht anders, nur dass dort dichter Nebel und Stroboskopblitze als zentrale Mittel der Inszenierung fungierten. Der Sinn und Zweck des Einsatzes dieser Mittel blieb allerdings bis auf Weiteres unklar. Es ließ sich festhalten: In dem Maße, in dem Dean Blunts Musik auf *The Redeemer* (mit seinem Beziehungskisten-Chamber-Pop eines der nachhaltigsten Alben des Jahres 2013 und in SPEX N° 344 als Album der Ausgabe gewürdigt) und *The Narcissist II* (quasi die Horrorfilmversion desselben Beziehungsdramas) immer zugänglicher wurde, gestaltete sich die Inszenierung immer enigmatischer – auch hinsichtlich der Tonträger: Beide Alben verzichten auf Nennung des Interpreten und des Albumtitels.

Diese eigentümliche Diskrepanz treibt Blunt mit *Black Metal* noch weiter auf die Spitze. Wer nach all den Synthesen unterschiedlichster Stile und Genre-Elemente, wie wir sie von Blunts Soloalben, seinen Kollaborationen oder den Hype-Williams-Platten mit Inga Copeland kennen, nun die Appropriation eines Sounds erwartet, den man so gar nicht mit Blunt in Verbindung bringt, liegt falsch: Mit *Black Metal* macht der Brite aus dem Londoner Stadtteil Hackney nämlich schön da weiter, wo er mit *The Redeemer* aufgehört hat. Immer noch sind es äußerst effektive, den Songstrukturen von Popsongs angepasste Loops und Hooks, die in gut zwei Minuten ihre Ästhetik ausformuliert haben und dann von der nächsten, zündenden Idee abgelöst werden. Die basiert mal auf eingängigen Melodien, mal auf komplexen, fast dysfunktionalen Beats, mal auf geschmackssicher geschnittenen Samples (unter anderem von The Pastels), mal auf dem Einsatz unerwarteter Instrumente (Country-Gitarre, Saxofon, Dudelsack) und meist auf einer merkwürdigen Dramaturgie aus Höhepunkten, tiefen Löchern und Abzweigungen.

Was neu ist an *Black Metal*: Das Sound-Design wird diesmal getragen von klirrenden Indiegitarren (à la Cocteau Twins zur Zeit von *Heaven Or Las Vegas*) und krispen, aber unfunky eingesetzten Achtziger-Drum-Sounds. In der Albummitte stehen zwei ungewohnt lange Stücke, mit denen Blunt kompositorische Skills demonstriert: in »Forever« schält sich aus dem Songformat ein Morricone-Epos mit zahlreichen harmonischen Layern; in »X« beziehen Drone, Duettgesang und Drum-Pattern zusammen eine prog-musikalische Wohngemeinschaft. So wenig *Black Metal* hier einen Sound bezeichnet, so wenig tun es selbstverständlich die einzelnen Titel: Hinter »50 Cent«, »Heavy«, »Punk« oder »Country« verbergen sich Indiepop, Softpop, Reggae und elektronischer Free Jazz.

Black Metal ist dabei nur der musikalische Teil eines größeren, gesamtkunstwerklichen Zusammenhangs, zu dem ein gleichnamiges Buch gehören soll sowie zwei Performances in Londons Cafe Oto (»Free Jazz«) und im ICA (»Urban«). Blunt will das Gesamtpaket als konzeptionelle *Black-Music*-Trilogie verstanden wissen. Inwieweit sich seine Arbeit tatsächlich als solche, als Meta-Musik oder als provokantes Jonglieren mit Signifikanten lesen lässt, wird sich zeigen – Rezeption *in progress*.

Olaf Karnik

THOM YORKE
TOMORROW'S MODERN BOXES
EIGENVERÖFFENTLICHUNG
ALBUM

Das Verbrechen von Radiohead war, den Mittelsmann zu übergehen. Erst mit *In Rainbows*, für das jeder zahlen konnte, was er wollte. Dann noch mal mit *The King Of Limbs*, für dessen Zeitungspapierspezialversion, die momentan in tausenden Expedit-Regalen vor sich hin verrottet, man direkt an die Band zahlte. Nun tut es Thom Yorke schon wieder: Nachdem er seine bisherigen Solo- und Seitenprojekte noch über die Kanäle der traditionellen Tonträgerindustrie veröffentlicht hatte, erscheint *Tomorrow's Modern Boxes* als Dateibündel, das man für den Preis einer Dreiviertelzigarettenschachtel mit dem Filesharing-Protokoll BitTorrent, bisher eher genutzt für die Verbreitung von HBO-Serien und Pornofilmen, herunterladen kann.

Ehrlich, Leute: gähn. Das Uninteressanteste an Thom Yorke ist seine latente Industriefeindlichkeit, der eigentliche Skandal an *Tomorrow's Modern Boxes* ist etwas ganz anderes. Yorke will nicht den Mittelsmann loswerden, sondern den Menschen an sich. Er betreibt hier eine Rückzugsmusik, in der selbst die ersten Elektro-Anfreundungen des Radiohead-Albums *Kid A* nur noch als Erinnerung zu erkennen sind. Falls es Gitarren geben sollte auf *Tomorrow's Modern Boxes*, klingen sie nicht wie Gitarren. Das einzige herkömmliche Instrument scheint ein spärlich eingesetztes Klavier zu sein, das sich anhört, als stünde es halb im Wasser. Radiohead-Bassist Colin Greenwood hat den Beat von »Guess Again!« beigesteuert, Nigel Godrich natürlich bei der Produktion und Stanley Donwood beim Artwork geholfen. Alle anderen können zu Hause bleiben.

Nun ist *Tomorrow's Modern Boxes* aber nicht bloß der nächste Schritt in einer Abwendung von der Rockmusik, die ohnehin längst vollzogen ist. Das Album korrigiert vielmehr den Kurs von Yorkes erster Soloplatte *The Eraser* (2006) und Radioheads bisher letzter Bandplatte *The King Of Limbs* (2011), die sich immer angefühlt hatten wie zwei Schwestern aus derselben deprimierten Familie. Das Haus steht leer auf *Tomorrow's Modern Boxes*, die Geräusche kreisen in völliger Selbstvergessenheit umeinander, Melodien rutschen scheinbar zufällig dazwischen. Ein Chemiker würde den Gesang vielleicht als gasförmig bezeichnen.

Ursprünglich hatte Yorke über die Elektronik zur Körperlichkeit gefunden. Niemand wird je vergessen, wie er bei Rock am Ring 2001 vor 60.000 Guns-N'-Roses-Fans über die Bühne hampelte, während Radiohead »Idioteque« und »Everything In Its Right Place« zerlegten. Auch das Tanzvideo mit Hut, das zu »Lotus Flower« gedreht wurde, hat man in schöner Erinnerung behalten. Mit Gitarre vor dem Bauch hatte Yorke nie so befreit gewirkt. *Tomorrow's Modern Boxes* ist aber auch ohne Gitarren eine Art Techno in Bewegungsverweigerung. Es hat keinen Körper, es schwebt durch den Raum.

Die ersten Reaktionen darauf sind eher verhalten ausgefallen. Das Album wirke beiläufig, hieß es, es sei zu kurz, es gäbe nichts zum Festhalten. Jemand schrieb sogar, man werde sich nicht dabei ertappen, eines der Stücke mitzusummen. »Ja, geil!«, möchte man entgegnen, »gut so!« Und abgesehen davon: Besonders im zweiten Teil von *Tomorrow's Modern Boxes*, der aus drei ineinanderfließenden Tracks besteht, stellen sich Verselbstständigungseffekte ein, die dem Sinn der Sache näher zu kommen scheinen als ein neuer Hit oder wenigstens ein neues »Idioteque«.

Was wir Yorke angetan haben, geht auch aus den Texten nicht hervor, die er etwas baukastenmäßig aus abgearbeiteten Themenbereichen zusammengesetzt hat. Dass er einfach seine Ruhe haben will, macht sein bisher unmenschlichstes Album aber fast schon wieder menschlich.

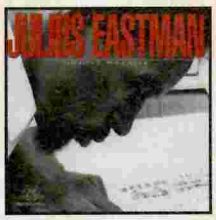
Daniel Gerhardt

BARNT
MAGAZINE 13.
MAGAZINE / KOMPAKT
ALBUM

DJ-Sets können noch so schön sein. Sie sind flüchtig und schnell vergessen. Nichts lässt sich im Bereich der elektronischen Tanzmusik so unmittelbar in eine Karriere ummünzen wie ein Hit oder besser gleich eine ganze Reihe davon. Aber was macht einen Track zum Hit auf den Tanzflächen? Er muss etwas haben, mit dem niemand rechnet. Weshalb einem Hit nichts so sehr im Weg steht wie die Ambition auf einen Hit, also der Versuch, mit dem Unberechenbaren zu rechnen.

Werke XXI

Willkürlich und anlassfrei zusammengestellt von Diedrich Diederichsen



1

2

3

Gerne schließe ich an die letzte Gegenwartskunde von Klaus Walter an: Ein häufiger Kollaborateur des Grenzüberschreiters Arthur Russell, von dem dort die Rede war, seinerseits ein Grenzüberschreiter, begegnet einem in letzter Zeit immer häufiger in akademischen Queer-Studies-Papers oder auch in neuen Historiografien zum Verhältnis zwischen Afroamerika und Neuer Musik, aber viel zu selten (um nicht zu sagen: gar nicht, Ausnahme: SPEX N° 346) in Musikzeitschriften: JULIUS EASTMAN[1] war Komponist, Pianist und Sänger, den man auf Platten von Morton Feldman ebenso oft findet wie im Umfeld von Petr Kotik, Meredith Monk oder Pauline Oliveros. Für Russell hat er 1981 als Dirigent bei *Tower Of Meaning* gearbeitet, gelegentlich gesungen und Klavier gespielt.

Eastmans eigene Karriere ist von Skandalen und Provokationen überschattet, obwohl seine Musik alles andere als schroff war. Aber nicht nur, dass er eine Anweisung in einer Cage-Partitur, die sich viel auf ihre absolute Offenheit und Unbestimmtheit zugutehält, in einer Performance auf die offensichtlich einzig mögliche falsche Weise verstand (nämlich sexuell), er gibt auch seinen ebenso brillant funkelnden wie durchaus freundlichen minimalistischen Kompositionen für vier Klaviere noch Titel wie »Gay Guerrilla« oder »Crazy Nigger«.

Wer Dehnübungen an maximaler Spannung zwischen suggerierten Bedeutungen, Schwankungen in der Performance und »rein musikalischer« Semantik erleben möchte, findet bei Eastman reichlich Material: auch die als zwar tapetenhübsche, aber feierliche orchestrale Kathedrale daherkommende Fanfarenkaskade von 1977 hätte kein anderer sarkastisch »If You're So Smart, Why Aren't You Rich?« genannt. Und »The Holy Presence Of Joan D'Arc« zeigt die andere Seite eines Mannes, der die in den Siebzigerjahren im New Yorker Downtown-Minimalismus kursierenden anti-komplexistischen Thesen von Michael Nyman eben nicht als Weg ins Ornamentale verstand, sondern überraschend überzeugend als einen, der zu Härte und Deutlichkeit führt (eine Kippfigur zwischen Harmlosigkeit und Esoterik und deren absolutem Gegenteil, die es etwas anders gelagert auch schon in der früheren Minimal Music von La Monte Young oder Tony Conrad gab).

Eastman, von seinen Zeitgenossen übereinstimmend als Jahrhundertbegabung gepriesen, stirbt noch nicht 50-jährig 1990, erst acht Monate später wird der Tod des Vergessenen bekannt, von dem zu Lebzeiten keine Schallplatten mit eigenen Kompositionen veröffentlicht wurden. Freunde und Weggefährten stellen aus den wenigen live aufgenommenen Kompositionen eine Triple-CD zusammen, die 2005 unter dem Titel *Unjust Malaise* bei New World Records erscheint. 2013 hat DJ Rupture unter seinem bürgerlichen Namen JACE CLAYTON[2] die zwei kürzeren, nur jeweils LP-Seiten-langen Werke »Evil Nigger« und »Gay Guerrilla« mit je drei weiteren Pianisten als *The Julius Eastman Memory Depot* auf New Amsterdam Records herausgebracht: zeitgemäß *crisp* aufgenommen, mit drahtiger Dynamik, knallkristallig und klavierhart. *Unjust Malaise* lohnt sich aber auch, nicht nur wegen der größeren Bandbreite, sondern weil man hier in ganz verschiedenen Situationen die Gelegenheit bekommt, Eastmans Stimme zu hören: im Hintergrund Anweisungen brüllend, das merkwürdig hochgestimmte Intro zu seiner Jean-D'Arc-Komposition schmetternd, dem Publikum im Jahr 1981 seine Kompositionen für vier Instrumente erklärend.

Dass HOWE GELB[3] mit den Wiener Experimentalisten von RADIAN[3] ein gemeinsames Album machen würde, *Radian Verses Howe Gelb* (Radian Releases), klingt wie ausgedacht *weird*. Wie in einer Welt, in der alles zu allem passt, unbedingt noch etwas zusammenbringen zu wollen, das noch nicht passt. Doch paradoxerweise beweist das Harmonieren dieser beiden Temperamente, der Gewinn ihrer Begegnung, dass eben doch nicht alles passt, nicht alles mit allem Gelenke und Schaltungen bildet und sich verknüpft und den totalitären, geldartigen Lego-Charakter (digitaler) Dinge weiterwuchern lässt. Radian, immer auf der Suche nach dem Umweg, der gerade noch als Weg zu erkennen ist (und in dieser Disziplin mittlerweile geradezu flott) und Gelb, der derart selbstverständlich in Songs und Songfragmenten denkt (wie andere in Einkaufszetteln und Ligatabellen) sind *clearly* jeweils woanders: Und das ist die große Schönheit hier, ihr Nebeneinanderstehen. Schön wie eine Verabredung von Konkret und Abstrakt an einer zugigen, dunklen Straßenecke im ehemaligen Westen.

Eine sehr viel kleinere, aber dennoch reizvolle Differenz liegt zwischen dem Veteranen der Krautrock-Echo-Space-Reisen GÜNTER SCHICKERT und dem einstigen Free-Jazz- und Brutalismus-Fan Ghazi Barakat, der sich nach einem Chrome-Stück PHAROAH CHROMIUM nennt. Schickerts aschfahle Sternenuntergänge werden ja gerade allenthalben neu- oder wiederentdeckt. Auf diesem neuen Zwei-CD-Album *Oxtlr* (Grautag) begegnen seine oft schon lakonisch wirkenden, extended Dark-Ambient-Gitarren-Arbeiten am Ende dem, was Barakat seine »meta-music for meta-people in a meta-world« nennt. Sehr physisch für so viel meta.

Und tatsächlich gibt es kaum etwas Tristeres als kalkulierte, erzwungene Hits – egal, ob sie als psychedelische elektronische Klänge mit humorigem Twist daherkommen oder in Form einer Frauenstimme, die den Tänzern Anweisungen für Yogaübungen gibt.

Kaum einem Musiker der aktuellen Clubmusikszene gelingt es, sich so von Erwartungen und Hoffnungen freizumachen wie dem aus Kiel stammenden, seit 2001 in Köln lebenden Daniel Ansorge alias Barnt, der zur Clique um das kleine, angesehene Label Magazine gehört. Mit seinem Track »Geffen« wurde Barnt im Sommer 2012 schlagartig international bekannt. »Geffen« behauptet sich nicht als Hit, der Track startet mit einem trockenen, zunächst unauffälligen, aber doch insistierenden Minimal-Groove Kölscher Prägung. Was die Tänzer überall auf der Welt aber nicht mehr losließ, war die Melodie des Stücks. Deren Magie ist bis heute kaum zu fassen. Die genretypischen, verheißungsvollen Fanfaren klingen nicht erhaben oder gebieterisch. Sie tönen wie aus einer Spielzeugtröte, und dieses Dadaistische, Ungelenke, Naive machte sie so persönlich und so irisierend. »Geffen« will nichts von einem, das Stück ist in seinen Klängen verloren wie ein Kind in seinem Spiel – und dieses Vergnügen ist äußerst ansteckend. Mit diesem Hit erweiterte sich Barnts Aktionsradius enorm. Jetzt erscheint sein Debütalbum.

Magazine 13. ist ein Epos, das die deutsche Elektroniktradition (Tangerine Dream, Kraftwerk) ebenso in sich trägt wie die Kölner Techno-Schule. Deren Musikverständnis holt Barnt mit einem teilweise an DJ Koze erinnernden Interesse am Offenen und Unformatierten in die Gegenwart. Epos meint hier nicht Monumentalität, sondern Etappenreichtum. Der Groove kommuniziert immer auch mit seinem Gegenteil, dem Stillstand. Genauso kommuniziert das Gefühlvolle mit dem Nüchternen, das Große mit dem Kleinen, die Schönheit mit der Leere.

Barnt will seine Musik nicht mit den Tänzern in einer möglichst effizienten Ursache-Wirkung-Kette verschalten. Seine Musik ist gleichzeitig mehr und weniger. Mehr, weil es in der Bedingungslosigkeit, in der Ungebrochenheit der Klänge etwas wie ein utopisches Versprechen

gibt. Weniger, weil selbst die tollsten Klänge bloß Geräusche sind. Barnt führt in den Tracks ein kritisches Bewusstsein mit, das die Gemachtheit der Klänge mitdenkt. Er will diesen Umstand nicht verschleiern oder verstecken, vielmehr findet er oft gerade in der Banalität der Klänge ihre Tiefe, etwa im Scheppern einer Hihat. Sein impliziter Vorwurf an die herrschende Clubmusik: Sie lässt bloß Schönes ein wenig schöner wirken. Barnt wertet um, er entwickelt eine Poetik des Unpoetischen.

Barnt ist ein Humanist der Klänge: Er gestattet jeder Spur, sich zu entfalten. Die Patterns fließen nicht einfach aus dem Perpetuum mobile der elektronischen Instrumente heraus; jede Spur klingt so, als sei eigenes für sie ein Instrument erfunden und ein entsprechendes Bandmitglied trainiert worden; jeder Klang hat eine eigene Persönlichkeit, eine eigene Biografie. Barnt behandelt seine Sounds wie liebevolle Eltern ihre Kinder: Sie brauchen nicht unbedingt Hitpotenzial, um innig geliebt zu werden.

Alexis Waltz

TINASHE
AQUARIUS
RCA / SONY
ALBUM

Wassermänner sind bekanntlich recht schwierige Zeitgenossen. Sie lieben die Extreme, sind von Haus aus und mit Nachdruck subversiv unterwegs und unterfüttern ihren Individualistenstatus gerne mit der einen oder anderen Hybris. Ihr Freiheitsdrang ist dabei wie eine launische Chimäre: Man weiß nie so genau, wann man es mit dem Drachen-, wann mit dem Löwenkopf zu tun bekommt, ergo: wann die zwanghafte Selbstbestimmung in zwanglose Rastlosigkeit oder gar flatterhaftes Desinteresse umschlägt.

Tinashe Jorgensen Kachingwe ist, man ahnt es schon, ein *Aquarius*, außerdem Ex-Model mit simbabwisch-irisch-norwegisch-dänischen Wurzeln, R'n'B-Minimalistin und versierte Mixtape-Spulerin. Dabei scheint die in Los Angeles unter ihrem Vornamen operierende 21-Jährige ihre Chimäre bestens unter Kontrolle zu haben: 2012 rüttelte Tinashe mit ihren in mühseliger Kleinst- und Eigenarbeit aufgenommenen Homestudio-Mixtapes *In Case We Die* und *Reverie* den Westküstenbetrieb gehörig auf. Darauf folgten die Lobpreisung als progressives »poster child« (*Dazed & Confused*) eines im Indie verorteten R'n'B, ein Major-Label-Plattenvertrag und dann doch: dieses unangenehme Phänomen namens Kontrollverlust.

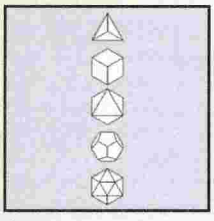
Wenn aus einer sprichwörtlichen Underground-Tagträumerei teure Poprealität wird, dann haben nämlich auf einmal ganz viele Stimmen etwas zu melden. Die Features und Produktions-Credits von *Aquarius* lesen sich wie eine bunte Debütantenwunschliste: Von den gestandenen

Direct Cuts
Clubmusik mit Holger Klein

1

2

3


4

Einer der Kandidaten für das Konsens-Techno-Album des Jahres könnte RECONDITEs[1] *Iffy* (Innervisions) werden. Erlebt man Recondite live vor großem Publikum, könnte man meinen, dass da einer gekonnt die Frankfurter Trance-Schule von Sven Väths früherem Label Harthouse oder dem für diesen Sound stilprägenden Pete Namlook aufgreift, was ganz und gar nicht despektierlich gemeint ist. Wenn man allerdings seine Platten hört, hat man es mit einem Produzenten zu tun, der eine charakteristische Handschrift hat wie nur wenige andere, egal welcher Techno-Schule zwischen Acid House, Quasi-Trance und Ambient er sich auch zuwendet. Recondites Musik ist einerseits karg, sie wirkt menschenleer vor einem weiten Horizont, andererseits hat Recondite ein einzigartiges Gespür für knapp formulierte Harmonien und Rave-Signale. Sein drittes Album *Iffy* bringt all das auf den Punkt, wofür Innervisons, das Label von Âme und Dixon, steht. Es klingt wie ein Update dieses Sounds, befreit von allem Barock.

Etwas in Vergessenheit geraten ist das schottische Duo SLAM[2]. Stuart McMillan und Orde Meikle gehören seit über 20 Jahren zu den Schlüsselfiguren der Szene Glasgows, als DJs in Institutionen wie dem Sub Club oder als Labelmacher mit Soma Recordings. Umso überraschender ist es, dass sich Slam mit *Reverse Proceed* (Soma) nochmals zu ungeahnten Höhen aufschwingen. Natürlich sind fordernde Techno-Tracks wie »Rotary«, die Slam-Klassiker wie »Positive Education« zurück ins Gedächtnis rufen, selbstreferenziell. Doch *Reverse Proceed* klingt nicht gestrig, was daran liegen mag, dass sich Techno derzeit ohnehin gerne an seinen Ursprüngen orientiert. Slam erzählen mit diesem Album eine fesselnde Geschichte, die bei beatlosen Tracks beginnt und schließlich bei wahren Bangern endet.

Die DJ-Karriere von STEFFI[3] umfasst fast zwei Jahrzehnte. Zunächst prägte die Niederländerin den legendären Amsterdamer Club Mazzo entscheidend mit, nach ihrem Umzug nach Berlin wurde sie 2007 als Resident-DJ eine feste Größe im Berghain. Die 40-Jährige gab sich bereits auf ihrem ersten Longplayer *Yours & Mine* betont klassisch. Noch souveräner wirkt sie auf dem durch und durch guten Album *Power Of Anonymity* (Ostgut Ton), wenn sie sich etwa von Detroit Techno oder Wild-Pitch-House inspirieren lässt. Und auf einigen Tracks greift Steffi auf wunderbare Weise jenen deepen und atmosphärischen UK-Techno-Sound auf, für den in den frühen Neunzigerjahren B12 oder Kirk Degiorgio standen.

Zu einem Mini-Hype-Thema ist KORRUPT DATA[4] geworden. Zwei Maxis sind in diesem Jahr auf Carl Craigs Label Planet E erschienen, beide fanden sich in den Playlists vieler DJs wieder. Keiner weiß, wer sich hinter dem Pseudonym verbirgt, das gute alte Versteckspiel. Ist es ein alter Bekannter, möglicherweise sogar Carl Craig selbst? Ist es ein Newcomer, dem man mit diesem Bauerntrick zu Aufmerksamkeit verhelfen will? Wie auch immer, das schlicht *Korrupt Data* (Planet E) betitelte LP-Debüt darf man als eines der Clubalben des Jahres bezeichnen. Das Instrumentarium von Korrupt Data besteht aus musealen Synthesizern und Drumcomputern. Vieles erinnert an die großen Namen des Detroiter Electro-Sounds, also an Cybotron, Model 500, Drexciya oder Dopplereffekt – inklusive der Vocoder-Stimmen. Das große Ass im Ärmel von Korrupt Data ist jedoch der Sinn für Melodien und Harmonien. Ein Album ganz ohne Durchhänger.

Homies DJ Mustard, Schoolboy Q, Stargate, A$AP Rocky, Future oder Boi-1da bis zur aktuellen Produzentenelite rund um Devonté Hynes, Clams Casino und Jacques Greene haben so einige Genre-Crossover-Spezialisten ihre umtriebigen Fingerchen mit im Spiel gehabt. Tinashe, die es eigentlich gewohnt ist, der einzige Boss vor dem Mischpult zu sein, hält glücklicherweise mit ganzem Stimmvolumen dagegen.

»Bet« mit Devonté Hynes ist eine schaurige, verstolperte Schlafzimmerpartyhymne mit elegischem Gitarrenabgang, »Feels Like Vegas« und »Cold Sweat« entpuppen sich als trippige Downbeat-Perlen mit wohlakzentuierten Vocals, stets getrieben von einer versonnenen, aber souveränen Sinnlichkeit. Tinashes sedativ-intuitiver Neo-Soul schillert irgendwo zwischen Aaliyahs Sirenenkinderstimme und der hochdosierten Verführungseinflüsterei einer jungen Janet Jackson, vermeidet dabei aber offensiv-aggressive Tendenzen auf der einen oder forcierte Kopfstimmenakrobatik auf der anderen Seite, selbst bei »2 On« mit Schoolboy Q als Gast am Mikrofon, unumstritten dem großen Banger des Albums inklusive stadionreifer Mega-Beats und einer kleinen Sean-Paul-Hommage.

So holt sich Tinashe selbst im Major-Outfit die Insignien der Selbstbestimmung zurück. Die zahlreichen selbst produzierten Interludes sind ihre Methode einer schleichenden Landnahme. Stück für Stück puzzelt sie sich so eine Kohärenz in ihr Debütalbum und die Kontrolle zurück in die eigenen Hände. Und die Chimäre schnurrt.

Matea Prgomet

NAZORANAI
一番痛い時は
一度だけ
それは もう 訪れているのかな ...[1]
IDEOLOGIC ORGAN
ALBUM

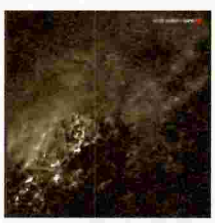
SCOTT WALKER + SUNN O)))
SOUSED [2]
4AD / BEGGARS / INDIGO
ALBUM

OREN AMBARCHI
QUIXOTISM [3]
EDITIONS MEGO
ALBUM

»Wir müssen unbedingt zusammenarbeiten!« Das waren der Legende nach die ersten Worte, die Stephen O'Malley per Mail an den australischen Multiinstrumentalisten Oren Ambarchi richtete, nachdem dieser auf einer Party per DJ-Set den Feueralarm ausgelöst und so die Evakuierung des Gebäudes verantwortet hatte. Ein gutes Jahrzehnt ist das nun her, die Liste der gemeinsamen Projekte der zwei Brutalo-Basser ist kaum mehr zu überschauen. O'Malley übernahm das Design vieler von Ambarchis Veröffentlichungen, dieser wiederum half bei einigen Sunn-O)))-Alben aus und nebenbei jammten die beiden zusammen in diversen Formationen mit großen Namen; zuletzt erschien der zum *full length* mutierte Kurzfilm-Soundtrack *Shade Themes From Kairos* mit Drummer Randall Dunn.

Für das Projekt Nazoranai haben sie sich den richtigen Ästhetikextremisten ausgesucht: Keiji Haino wird öfter wie die Hauptfigur eines abgeschmackten Cartoon-Sketches von der Bühne gezerrt, weil Publikum und Security den atonalen Gitarrensoli, Noise-Attacken und der Vocal-Performance Hainos an Ausdauer nicht das Wasser reichen können. Nazoranai ist ein reines Live-Projekt, dessen Songtitel sich wie enigmatische Kurzgedichte lesen: »Die schmerzhafteste Zeit / Kommt nur ein einziges Mal / Ist sie schon angebrochen ..?«, heißt beispielsweise der Titeltrack in deutscher Übersetzung. Ob der sonnenbebrillte Frontmann Haino vor O'Malleys funkigen Doom-Basslines und Ambarchis störrisch-hölzernem Jazz-Drumming solche philosophischen Fragen auch aufschlüsselt, bleibt unentscheidbar. Zwischen die Extreme – schrilles Schreien oder überspanntes Flüstern – quetscht Haino höchstens ein dezentes »Na-zo-ra-na-i!«, das war es schon mit der Gemeinverständlichkeit. Immerhin gibt sich die 2013 aufgenommene Improv-Session etwas strukturierter als das vor zwei Jahren veröffentlichte Erstwerk. Das mindert zwar den Spaß etwas, fordert aber weniger Anstrengung ein.

1

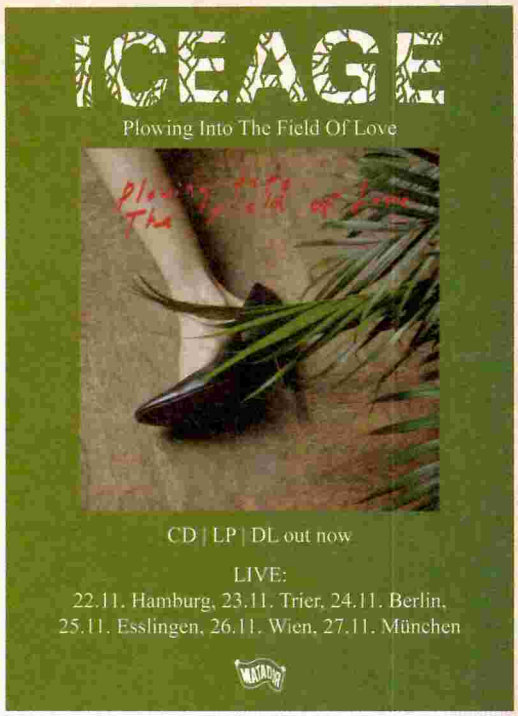


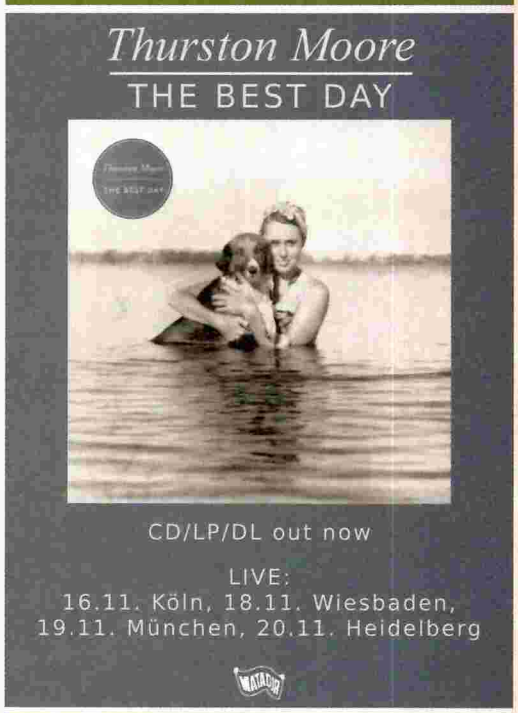
2

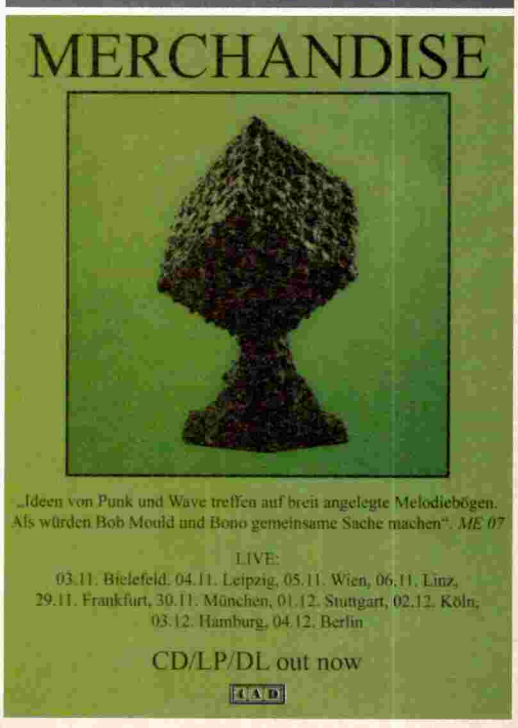
3

Auch Sunn O))) beweisen Kollaborationswillen. Nach einem unterwältigenden Drone-Album mit den norwegischen Ulver luden sie mit Scott Walker ein Schwergewicht ins Studio, das Haino an Exzentrik noch übertrumpft. Schon während der Aufnahmen des Sunn-O)))-Meisterwerks *Monoliths & Dimensions* traten O'Malley und Greg Anderson an den Sechziger-Popstar-*gone*-Terror-Crooner heran, bis zur gemeinsamen LP *Soused* sollte es jedoch noch fünf Jahre dauern. Wohl weil sich Walker vor zwei Jahren erst noch mit *Bish Bosch* die Federn des Schwanengesangs ausrupfen musste, wie er in dessen Opener mantrahaft darlegte.

Soused reduziert die harsche Klangästhetik von *Bish Bosch* auf einige peitschende Drum-Einsätze, das Trademark-Gitarrendröhnen von Sunn O))) sowie Moog-Synthesizer-Gekrächze, die eine schauderhafte Kulisse für das abgründige Operettensternchen Walker bilden. Wenn es ein Album gibt, welches es dieses Jahr mit der







Zerstörungswut, Theatralität und Riff-Macht der Swans aufnehmen kann, dann *Soused*.

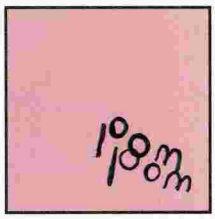
Oren Ambarchi hingegen gibt sich solo leise, formstreng und nüchtern: *Quixotism* durchbricht erst nach Minuten die Hörschwelle. Und das, obwohl die Liste der über alle Welt verstreuten Beteiligten – von Thomas Brinkmann über Jim O'Rourke bis hin zum isländischen Sinfonieorchester – die von Nazoranai und dem von Walker selbst produzierten *Soused* in Anzahl schlägt. Maximaler Aufwand für minimalistische Resultate: *Quixotism* pulsiert mit verzahnten Polyrhythmen zwar langsam, aber seinem Titel entsprechend stur einer wunderschönen Klimax entgegen. Ein mehr als diskreter Kontrapunkt zu Nazoranai und Scott Walker + Sunn O))).

Kristoffer Cornils

ARIEL PINK
POM POM
4AD / BEGGARS / INDIGO
ALBUM

Gut zwei Jahre sind seit Ariel Pinks letztem Album *Mature Themes* vergangen. Seither ist er positiv mit einer schönen Kollaboration mit Jorge Elbrecht aufgefallen – aber auch ziemlich unangenehm durch einen Misogynieskandal. Vergangenen Sommer war Pink zu Gast in Alexi Wassers YouTube-Show *Alexi In Bed*, wo er in sexistischem Vokabular von der para-amourösen Begegnung mit einem Mädchen erzählte. Das Interview wurde im Netz heiß diskutiert, während Pink sich in Thilo-Sarrazin-Manier mit Verweis auf die sogenannte Meinungsfreiheit verteidigte.

Ist Pinks Drall Richtung reaktionäre Maskulinität der Grund dafür, dass er jetzt ein Album ohne seine Band Haunted Graffiti eingespielt hat? Kann er solo seine Obsessionen ungestörter ausleben? Wer in die Schule des Verdachts gegangen ist, kann auf *Pom Pom* einige Indizien für trübe Männerfantasien ausfindig machen: In »Sexual Athletics« bezeichnet Pink sich mehr oder auch weniger ironisch als »sex king«, in »Lipstick« fragt er spitz: »Where are the girls now?«, und »Black Ballerina« flirtet zumindest mit dem Unkorrekten. Ob man dem Paten des Hypnagogic Pop Kredit in Sachen Anti-Feminismus gibt und solche Sperenzchen unter Kunstfreiheit verbucht, sei jedem selbst überlassen. Unabhängig davon liefert Ariel Pink einmal mehr ein Album voller toller Harmonien, irritierender Gimmicks und schrulliger Referenzen ab.



Zwar hat sich das Klangideal wieder stärker Richtung Sixties-Pop verschoben, trotzdem wandelt Pink immer noch zwischen Homerecording-Stadionrock und Psychedelia für spleenige Mods. Dazwischen wuchert ein Pastiche-Gestrüpp aus dick angerührtem Westcoast-Rock, Novelty-New-Wave à la Jilted John und pompösem Gothic Rock, der in Songs wie »Not Enough Violence« vehement an Sisters Of Mercy erinnert. Dem hypnagogischen Paradigma bleibt Pink trotz Gothic und einer damit einhergehenden Annäherung an seinen Geistesverwandten John Maus insofern treu, als er sich für keinen noch so schäbigen Sound zu schade ist. Einmal sind selbst schauderhafte Panflöten zu hören.

Es ist immer wieder beeindruckend, wie Pink bekannte Reize de-optimiert und Idiome aus Garagenrock, Teenie-Bop oder AOR in seine hysterische Privatsprache übersetzt. Der meist in der goldenen Mitte zwischen Treble und Bass angesiedelte Sound tut sein Übriges, um nichts allzu auffordernd klingen zu lassen. Natürlich wirken Musik und Texte oft kindsköpfig, und neuerdings haben Pinks Kapriolen einen unangenehmen Beigeschmack, denn es ist nicht auszuschließen, dass er nicht nur zwischen Genie und Wahnsinn pendelt, sondern auch zwischen Genie und Arschloch. Wären da nicht entwaffnende Songs wie das sich zu euphorischer Sentimentalität emporsteigernde »Dayzed Inn Daydreams«, könnte man die ästhetische Kritik der Politik überantworten. Aber ganz so einfach ist es im Falle Ariel Pink eben doch nicht.

Aram Lintzel

DEPTFORD GOTH
SONGS
37 ADVENTURES / PIAS COOPERATIVE
ALBUM

DAN BODAN
SOFT
DFA / PIAS COOPERATIVE
ALBUM

Von hinten durch die Brust ins Auge funktioniert weiterhin. Vom ersten zum zweiten Album, von *Life After Defo* zu *Songs*, gibt es bei Daniel Woolhouse a.k.a. Deptford Goth auf den ersten Blick zwei Kontinuitäten: Neben der leicht surrealistischen Covergestaltung von Jordan Kasey, die entfernt an René Magritte erinnert, sind es vor allem Woolhouses zurückgenommene und doch einprägsame Stimme und seine unaufdringlich-melancholische Musik, die sich weiterhin sehr *smooth* durch die Hintertür einschleichen. Wobei *Songs* deswegen keinesfalls unauffällig wirkt oder einfach so vorbeirauscht. Es muss nicht immer gebrüllt und gewütet werden. An anderer Stelle mag das seine vollkommene Berechtigung haben (immer etwa bei Shellac, Swans und Inca Babies, aktuell bei The Lost Rivers oder Pharmakon), bei Deptford Goth aber wird im Grunde auf sehr positive Weise angeknüpft an die *Quiet-Is-The-New-Loud*-Philosophie des Millenniumswechsels.

»The Lovers«, »Code« und so viele andere Tracksongs nehmen einen in den Arm, drücken nur ganz sanft, trösten, provozieren gleichwohl niemals ein »Ist schon gut« des Leidenden. Der Begriff Tracksong oder Songtrack wurde mal im Rahmen von Indietronics eingeführt und sollte Mischformen aus Singer-Songwriter-Lied und elektronischer Produktion bezeichnen. Von beiden hat Deptford Goth etwas gelernt, dabei ist er bemerkenswerterweise in seinem ruhenden Vakuum näher am Soul oder R'n'B als ersteres und letztere. Es fällt schwer, das nicht zu goutieren.

Auch der in Montreal aufgewachsene und mittlerweile in Berlin lebende Songwriter Dan Bodan scheint aus solch einem produktiven Vakuum zu erklingen. Aber ist es dieselbe Blase wie bei Deptford Goth? Dan Bodan kommt ursprünglich aus einer durchaus dem Experiment und dem Krach verschriebenen Szene und hat sich im produktiven Sinne verweichlicht. Sicherlich spielt er mit Farbe, Titel, Design und Songnamen des Albums (»A Soft Opening«, »Soft As Rain«), doch letztlich ist *Soft* nicht versteckt hammerhart, sondern ganz bewusst und vielleicht sogar vollkommen unironisch sanft.

Auch Bodans Songtracksongs umschweifen einen und saugen einen dann fast auf. In etwa so wie die Fantasien und Tagträume in der HBO-Serie *Six Feet Under*. Familie Fisher nervt zu Beginn auch, wächst einem dann aber immer mehr ans Herz. Genauso muss man auch hier: loslassen, driften und in diese Musik fallen oder bei »Reload« sogar anfangen zu tanzen. Vorher freilich zunächst mit Vorurteilen aufräumen, all die Klischees entweder zur Seite räumen oder – noch besser – einfach zulassen und genießen. Sollen wir es Soultronics oder Indie-Soul nennen? Dan Bodans Album wurde nach kurzzeitiger Aussortierung aus meinem akustischen Haushalt nicht nur auf die Agenda zurückgeholt, es bewegt mich inzwischen, wie es aus dieser Sparte zuletzt und eigentlich immer fast nur Raz Ohara getan hat. Da darf im Song »Romeo« auch mal beinahe schmonzettenhaft geschluchzt werden; und später, in »Jaws Of Life«, schmachtet Bodan zu Saxofonklängen: »I don't trust you anymore«. Michael Franks hole ich auch gleich wieder aus dem Vinylregal. Seufz! (Und nicht: grins.)

Christoph Jacke

STARS
NO ONE IS LOST
ATO / PIAS COOPERATIVE
ALBUM

Eigentlich wollten die kanadischen Stars mit ihrem siebten Album zeigen, wie gut es ihnen gerade geht, von einem »Zustand relativer Stabilität« zu Beginn der Aufnahmen war sogar die Rede. Doch dann kamen der Band um den hochemotionalen Torquil Campbell ein paar Dinge dazwischen – und geradezu unvermeidlich fächert auch *No One Is Lost* das ganz große Drama auf: Liebe, Tod, Vergänglichkeit, Verlust, Sex, Angst und Hoffnung. Andererseits: Stars sind nur mit voll aufgedrehtem Pathos richtig gut (*Set Yourself On Fire*), verlassen sie den Alles-oder-nichts-Modus, werden die Platten öde (*The Five Ghosts*).

Bedauerlicherweise schöpfen Stars die reizvollen Begleitumstände der Produktion von *No One Is Lost* nicht konsequent aus: Das Studio befand sich über dem Schwulenclub The Royal Phoenix in Montreal, Discobeats und tiefe Bässe wummerten durch den Boden der Aufnahmeräume und fanden auf quasi hypnagogische Weise Einzug in die Songs. Allerdings nur in ein paar (die dann auch richtig super sind). *No One Is Lost* hätte ein großes, *glossy* Discoalbum werden können, das Ausgehen, Tanzen und In-der-Musik-Verlorengehen als Heilmittel gegen den ganzen Scheiß des Alltags propagiert und zelebriert, mit Amy Millan als allwissender Queen. Das wollten Millan, Campbell, Evan Cranley, Chris Seligman und Pat McGee dann anscheinend doch nicht und ließen es mit ein paar Dance-Grooves, einem in den Opener gesampelten Whitney-Houston-Lachen und einigen Field Recordings aus dem Royal Phoenix gut sein.

Das ist schade, denn Zeilen wie »I don't care if we never come back from the night« und die pulsierenden, triumphalen Songgroßtaten »From The Night«, »No One Is Lost« oder »This Is The Last Time« tanzen genau auf dem schmalen Grat zwischen Glamour und Tragik, der die eskapistische Vorfreude der Werktätigen aufs Wochenende (oder *whatever gets you through the night*) ausmacht. Diese Sehnsucht nach dem einen magischen Moment, der womöglich nie kommt und von dem trotzdem alles abhängt – Euphorie und Absturz, das perfekte Stars-Terrain.

Doch der Mittelteil des Albums ist viel zu schwächlich-säuselnd geraten, als dass von der Erlösungsverheißung der Disco mehr als eine Ahnung (durch die Clubdecke sozusagen) bleiben könnte. Mit »Trap Door« kommt zwar der Beat zurück, aber dank Campbells theatralischem Gesang lauert ein schmalziges Gespenst hinter der Spiegelsäule, das auch von einer Trompete nicht vertrieben werden kann. Singt Amy Millan allein (»Are You OK?«, »Turn It Up«), ist alles gut, aber mit ihren Songs ist man aus der Disco auch schon wieder draußen auf bewährtem Indiepop-Boden. Kleine Fußnote am Rande: The Royal Phoenix hat dichtgemacht, nachdem *No One Is Lost* im Kasten war.

Christina Mohr

OBJEKT

FLATLAND

PAN / ALIVE

ALBUM

Künstlernamen sind oft eng mit dem Werk des dahinter stehenden Schöpfers verbunden. Kraftwerk etwa waren von den stakkato-artigen Rhythmen und den immergleichen Arbeitsschritten in Fabriken inspiriert. Auch beim Produzenten TJ Hertz alias Objekt spiegelt der unterkühlt klingende Name die Ästhetik der Musik. Seine Tracks sind wie Skulpturen, eine perfekte Kreuzung aus Sinnlichkeit und mathematischer Präzision. Dass sein Debütalbum *Flatland* jetzt bei Pan erscheint, dem Berliner Label für geräuschhafte Musik zwischen ausschweifenden Drones und gebrochenem Techno, ist einer dieser wunderbaren Widersprüche, die sich durch das Werk des Briten ziehen. Denn nachdem er sich im vernebelten Dunstkreis der zweiten Dubstep-Generation mit genauso obskuren wie rhythmisch komplexen Stilinterpretationen profilierte, folgten zunehmend Veröffentlichungen, die sich musikalisch nicht mehr verorten ließen und Konventionen grundsätzlich unterwanderten. Der 2012 erschienene Track »Cactus« etwa ist mit seinen stolpernden Synkopen nur mehr eine verzerrte Grimasse eines Dubstep-Tracks; das nicht weniger großartige »The Goose That Got Away« konnte sich 2011 nicht entscheiden zwischen einem Halfstep-Beat und einer housigen Rave-Hymne.

Auf *Flatland* ist das Prinzip der musikalischen Dekonstruktion zum Leitmotiv geworden. Verweise auf Techno, Industrial, Krautrock oder Ambient werden kurz nach dem ersten Anklingen sofort wieder zurückgenommen. Tanzbare Beats werden dort versteckt, wo man sie am wenigsten vermutet, komplexe Texturen erklingen dann, wenn ein Rhythmus gerade seine hypnotische Wirkung entfaltet. Am deutlichsten zeigt sich das in »One Stitch Follows Another«, einem Breakbeat im wahrsten Sinne des Wortes: Unter einer gedämpften Techno-Bassdrum brodelt subtiles Rauschen, bevor genauso unerwartete wie arhythmische Störgeräusche das Beatgerüst immer wieder zum Einsturz bringen. Ob das an einen Science-Fiction-Soundtrack erinnernde »Agnes Revenge«, das krautrockige »Strays« oder die Carl-Craig-Arpeggio-Ode »Interlude (Whodunnit?)« – viele Tracks klingen wie eine Art Metamusik, wie historisch überinformierte Klänge, die die besten Merkmale eines Stils auf das Wesentliche reduzieren und in einen neuen Kontext einbetten. Der Albumtitel, der auf einer gleichnamigen Novelle von Edwin Abbott Abbott aus dem Jahr 1884 basiert, passt da gut ins Konzept. Darin geht es um eine zweidimensionale Welt, in der alles flach und daher auf einen Blick sichtbar ist. Wie das Album selbst: Es ist ein Werk, das auf sämtliche Stile der elektronischen Musik verweist und dennoch in seiner eigenen Nische existiert.

Philipp Rhensius

DENOVALI RECORDS LABEL & MAILORDER

PAN & ME
OCEAN NOISE
[CD|2xLP|DIGITAL]
denovali.com/panme

THOMAS KÖNER
TIENTO DE LAS NIEVES
[CD|2xLP|DIGITAL]
denovali.com/thomaskoner

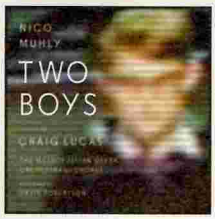
BLUENECK
KING NINE
[CD|2xLP|DIGITAL]
denovali.com/blueneck

POPPY ACKROYD + LUMEN
ESCAPEMENT VISUALISED
[DVD]
denovali.com/poppyackroyd

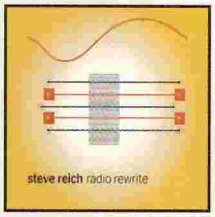
DENOVALI.COM/MAILORDER · Mailorder mit +5000 Titeln · Experimental, Ambient, Jazz, Electronica, etc. · DENOVALI.COM/MP3SHOP

Odyshape

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody



1



2

3

4

Donnerwetter, da hat es tatsächlich einer geschafft, als jüngster Komponist aller Zeiten einen Auftrag der Metropolitan Opera New York zu ergattern. Der 33-jährige NICO MUHLY[1] nämlich, hierzulande eher als Mitglied der Bedroom Community bekannt (so mischt er aktuell auf Puzzle Mutesons *Theatrics* mit), der seine Sporen mit meist achtbaren Kompositionen neuer amerikanischer E-Musik verdient – und der 2013 an der Met seine Oper *Two Boys* aufführte, die nun in einem Live-Mitschnitt vorliegt (Nonesuch).

Nach einem Libretto von Craig Lucas geht es inhaltlich um Abgründe der digitalisierten Welt, um die schwarzen Seiten des Internets, an denen sich eine kriminalistische Ermittlung entlanghangelt. Eine vielversprechende Synopsis, man ist gespannt, wie das Thema in akustischem Neuland umgesetzt wird. Stattdessen: gähnende Langeweile. Woran liegt's? Sicher daran, dass Muhly zu zaghaft vorgeht. Er beruft sich auf die Klangsprache von Größen wie Philip Glass und John Adams, variiert diese zwar, kann aber keine originellen eigenen Akzente setzen. Ein weiteres Manko von *Two Boys* ist, dass viel zu sehr emotionalisiert wird, statt auf stringenter dramatischer Wirkung zu beharren. Etwas mehr Beherztheit wäre gefragt – so bleibt auch in der modernen Oper alles beim Alten.

In diesem Zusammenhang tut es gut, sich wieder dem Gottvater des Minimalismus, STEVE REICH[2], zu widmen. Auf der Höhe der Zeit setzt Reich sich mit gegenwärtigen Strömungen im Unterhaltungsbereich auseinander und adaptiert mit *Radio Rewrite* (Nonesuch) zwei Radiohead-Songs für ein Ensemble von Musikern »playing non-rock instruments«. Vice versa stellt Reich daneben zwei frühere eigene Werke zur Verfügung, um sie im Remix-Verfahren neu definieren zu lassen: »Electric Counterpoint« durch den Radiohead-Gitarristen Jonny Greenwood und »Piano Counterpoint«, eine Neuinterpretation des Klassikers »Six Pianos« mit der Bang-On-A-Can-Pianistin Vicky Chow. Somit vereint *Radio Rewrite* überraschend Neues von Steve Reich mit Ehemaligem in kongenialen Versionen zu einem großen Ganzen, das nur etwas zu kurz geraten ist.

Wie fesselnd und energetisch Neue Musik sein kann, offenbart die achte Ausgabe der EDITION MUSIKFABRIK[3] unter der Überschrift *Graffiti* (Wergo). Vier Stücke sind hier vereint, wobei das beste, »Graffiti« von der Koreanerin Unsuk Chin, mit nervösen Vibrationen utopische urbane Architektur illustriert. Nicht minder eindrucksvoll übt das Trompetenkonzert »... Miramondo Multiplo ...« von Olga Neuwirth den Schulterschluss von barocker Prachtentfaltung mit dem fiebrig-flirrenden Sinnlichen im Free Jazz. Und mit zwei Sun-Ra-Interpretationen stößt die fabelhaft auftrumpfende Musikfabrik schließlich in galaktische Dimensionen vor – poetische Klangmalerei, Konglomerate alter Mythologien und kosmischer Zukunftsideologie.

Ebenfalls gespeist aus allen möglichen musikalischen und außermusikalischen Querverweisen kommt *Meshes Of Voice* (Susanna Sonata) von JENNY HVAL & SUSANNA[4] daher. Sagengestalten des antiken Hellas wie Medusa oder Athena, die das Hässliche, Schaurige und Göttliche versinnbildlichen, sind genauso Inspirationsquelle für die norwegischen Sängerinnen wie Maya Derens berühmter surrealistischer Kurzfilm *Meshes Of The Afternoon* von 1943. Vor diesem Hintergrund formt sich ein unglaubliches Gesamtbild: Monströs und bedrohlich, aber auch verführerisch wirken Jenny Hvals und Susannas Stimmen, getaucht in eine wunderliche Synthese aus Noise, Avantgarde und Dream-Pop, die zwischen sanftem Schimmern und lautstarker Beunruhigung ständig hin und her schwankt. Ein wahres Bestiarium. Einfach sagenhaft!

ANDY STOTT
FAITH IN STRANGERS
MODERN LOVE / KOMPAKT
ALBUM

Bass, Entschleunigung, Schönheit und Pop-Appeal sind die Grundelemente von Andy Stotts Sound, ihre unnachahmliche Kombination ist sein Alleinstellungsmerkmal. Stotts Dubstep-Entwurf bratzt nicht, seine Grime-Tunes rotzen höchstens in vergoldete Spucknäpfe, und seine Version von Dub Techno, die er über seine letzten drei Alben hinweg verfeinerte, geht selbst denjenigen ans Herz, für die Stücke von Basic Channel als probates Narkotikum gelten. Bis zur Veröffentlichung seines letzten Albums *Luxury Problems* hat Andy Stott in seinem Brotjob den beschädigten Lack von teuren Wagen instandgesetzt. Seine Musik hat etwas von Automobilkultur: Die Kickdrum klingt wie ein tiefergelegter VW Golf, den seine aufgedrehten Insassen per Subbass über einen Geschwindigkeitshügel wuchten wollen. Seine Tracks bewegen sich so langsam fort wie eine Limousine auf der ersten Testfahrt durch ein Wohngebiet von Stotts Heimatstadt Manchester. Sie sind so kurvenreich und ihre Erfahrung ist so emotional, wie es uns der Werbesprech von überteuerten Luxuskarossen weismachen will.

Luxury Problems trieb noch dem dehydriertesten Raver ein Tränchen ins Knopfloch. Zwei Jahre liegt das nun zurück, zwischenzeitlich ist der 34-Jährige tief in die Vergangenheit eingetaucht. Gemeinsam mit Miles Whittaker von Demdike Stare hat er als Millie & Andrea auf deren Debüt-LP *Drop The Vowels* das Klangspektrum des Hardcore Continuums durchexerziert und ebenfalls mit Whittaker sowie Gary Howell unter dem Projektnamen Hate ein 80-minütiges Jungle-Mixtape veröffentlicht.

Stotts neues Album *Faith In Strangers* klingt anders als seine bisherigen Veröffentlichungen, es folgt seiner eigenen Zeitlogik, so behauptet es dem Titel nach zumindest der Opener »Time Away«, ein getragener Ambient-Track, der sich auf die sparsamen Einsätze des Euphoniums – ein der Tuba verwandtes Blasinstrument – von Kim Holly Thorpe stützt und auf das Kommende einstimmt. *Faith In Strangers* ist die Kompaktversion des Stott-Sounds. Abgespeckt statt hochgetunt. Von der Vorab-Single »Violence« über das harsche »No Surrender« bis hin zum einlullend-hypnagogischen Titeltrack wird Stott wieder und wieder laut, nie aber aufdringlich, sondern auf verquere Art eingängig. Die raumfüllenden Techno-Beats sind klaustrophobischen Trap-Hommagen oder dezenten UK-Bass-Rhythmen gewichen. Die Stimme Alison Skidmores, Stotts ehemaliger Klavierlehrerin, ist jedoch geblieben und schwebt wie eine schwammige Erinnerung an die goldenen Zeiten des Synth-Pop über bedrohlichen Subbässen.

Dem mithilfe von *found sounds*, Feldaufnahmen, Vokalmanipulation, analoger Hardware und akustischen Instrumenten erschaffenen brutalen Minimalismus wohnt, obwohl er so unerwartet

daherkommt, nicht allein dank Skidmore etwas Vertrautes inne. Nie zuvor klang Stott unheimlicher, selten war seine Musik besser. *Faith In Strangers* ist düster, urban, knochentrocken und schmerzlich reduziert. Stott bringt mit Bass, Entschleunigung, Schönheit und Pop-Appeal die üblichen Zutaten seiner eigenartigen Soundmagie in Bewegung. Allein ihre Konstellation fällt dieses Mal einzigartig aus.

Kristoffer Cornils

COOLY G
WAIT 'TIL NIGHT
HYPERDUB / CARGO
ALBUM

In großen Lettern hat Cooly G auf ihrer Facebook-Seite ihren Heimatort angegeben: Mars. Durchaus passend, bedenkt man, dass sich die terrestrischen Stilkoordinaten für die Produzentin, DJ und Betreiberin des Labels Dub Organizer, die 2012 für ihr Debütalbum *Playin Me* Lobeshymnen einheimste, seit jeher als unzulänglich erwiesen haben. Von Post-Dubstep bis UK-Funky – mit den fliegenden Bezeichnungen für die Derivate des britischen Basskontinuums hat sich Merrisa Campbell alias Cooly G ohnehin nie wirklich anfreunden können. Lieber beschreibt sie ihre Produktionen als »dramatic«. Ein Attribut, auf das auch der R'n'B US-amerikanischer Prägung abonniert ist, für den wiederum Cooly G – bekennender R.-Kelly-Fan – eine langjährige Vorliebe hegt.

In der Hyperdub-Familie steht Cooly G damit keineswegs alleine da, lässt sich doch zum Beispiel auch Jessy Lanza maßgeblich von der goldenen Ära des Contemporary R'n'B der Neunzigerjahre inspirieren. Doch anders als ihre Labelkollegin rückt Cooly G in ihren Produktionen weniger das Popmoment in den Vordergrund. Mit Bestimmtheit operiert das Londoner Ausnahmetalent auch auf seinem zweiten Album *Wait 'Til Night* an den Rändern des Genres und zeigt keinerlei Scheu vor diffizilen Brüchen.

Im Vergleich zu *Playin Me* und auch zu »Hold Me«, Cooly Gs letzter Club-affiner 12-Inch, wird der Rhythmus deutlich runtergeköchelt: In den nächtlichen Stunden regiert bassige Melancholie. Mit (Hetero-)Sex, Begehren und Verlust verhandelt *Wait 'Til Night* traditionelle R'n'B-Topoi (die leider oft mit dem klischeebeladenen Etikett »bedroom music« versehen werden). Die großen Gefühle und Gelüste, hier stets mit einer gewissen Zurückhaltung vorgetragen, überführt Cooly G in ein präzise entworfenes, karges Klangsetting, das so gar nicht mit der schwülstig glitzernden Hochglanzlackierung à la R. Kelly flirten will. In ihrer Dub-Denkweise lotet Cooly G eine beinahe halluzinatorisch anmutende Räumlichkeit aus, während die verdunkelte Atmosphäre in diesen Räumen die Gefahr der emotionalen Verwüstung immer schon zu antizipieren scheint. Ende des Schlafzimmerkapitels.

Auf Cooly Gs Agenda steht weniger die explizite sexuelle Selbstbehauptung als weibliches Subjekt, das notfalls den Lover in die Wüste schickt, als vielmehr die selbstverständliche Haltung, sich als sexuelles Wesen zu artikulieren. Und zugleich das eigene Ding durchzuziehen – als autodidaktisch geschulte Produzentin, Sängerin, DJ, Labelboss und alleinerziehende Mutter von zwei Kindern. Auch wenn *Wait 'Til Night* seinem Vorgänger nicht ganz das Wasser reichen kann: Von so viel Lässigkeit lässt sich noch jede Menge abschauen.

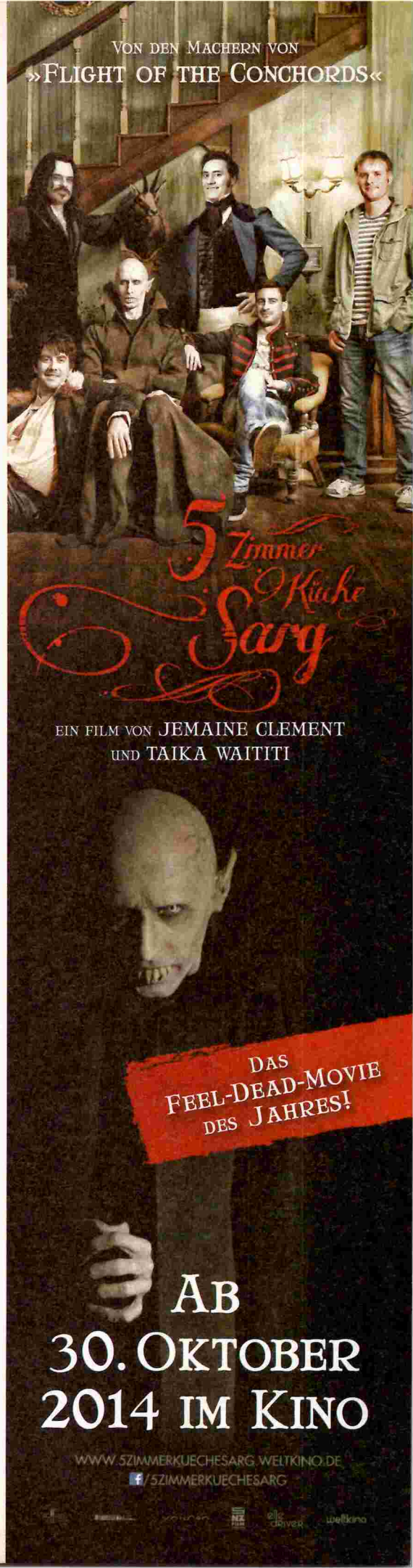
Vina Yun

BIBLO
ABSENCE
C.SIDES / KOMPAKT
ALBUM

Es rauscht und knistert, zischt und knackt. Auf die alte Frage, ob Musik (also *Musik*, ohne Lyrics) per se politisch sein kann, gibt auch *Absence*, das neue Album der Istanbuler Elektrokünstlerin, DJ und Bassistin Biblo keine endgültige Antwort. Aber Pınar Üzeltüzenci, wie Biblo mit bürgerlichem Namen heißt, streut Hinweise: Ihre Tracks, gebaut aus tiefen Dub-Frequenzen, geheimnisvollen Echostimmen, Melodieahnungen und manchmal sich leise aus den Hall-Nebelschwaden herausschälenden Beats, sind nicht zum Tanzen gemacht. Obwohl alle Stücke des Albums zunächst zurückhaltend wirken, selten laut und nie schrill und krass werden, beanspruchen sie doch komplette, unbedingte Aufmerksamkeit. Nebenbei laufen lassen geht nicht. *Absence* ist keine Klangtapete, alles dreht sich um nachhaltig beunruhigende, eindringliche, rätselhafte Sounds und schwebende, geisterhafte Vocals, die mehr Geräusch als Text sind. Von Skizze zu Skizze fügt sich ein Ganzes zusammen – das Gesamtbild erklärt nichts und doch weiß man etwas. Unbequemes, vermutlich. Titel wie »Doom Machine« und »Wall Of Fear« legen das jedenfalls nahe.

Natürlich gibt es eine Story hinter *Absence*, eine Entstehungsgeschichte: Biblo setzt sich mit den politischen Verhältnissen und gesellschaftlichen Veränderungsprozessen in der Türkei auseinander. In den vergangenen zwei Jahren pendelte Üzeltüzenci häufig zwischen Istanbul und Berlin, und als 2013 die Proteste im Gezi-Park ausbrachen, beschloss sie, in Istanbul zu bleiben. *Absence* entwickelte sich inmitten des politischen und sozialen Aufruhrs und thematisiert »die Abwesenheit von Verlangen, die Abwesenheit von Wurzeln, die Abwesenheit von Bedeutung und die Abwesenheit von Gerechtigkeit«, wie sich die Künstlerin im Beipackzettel zitieren lässt.

Absence geht aus Leerstellen und Lücken, Fehlendem, Vermisstem und Verlorenem hervor, gespiegelt im Individuum. Ein Track wie »Watching« scheint direkt vom Taksim-Platz importiert zu sein und ist gleichzeitig so frappierend global und universell, dass Geografie und



Geschichte unwichtig werden. Und doch ist *Absence* ganz essenziell von konkreten Ereignissen beeinflusst. Politik oder was? Passenderweise erscheint *Absence* auf C.Sides, dem Label von Till Rohmann alias Glitterbug und Ronni Shendar, das sich der experimentellen und inhaltsorientierten Electronica verschrieben hat – ein ideales Umfeld für Biblo, die in zeitgemäßer Form wieder einmal daran erinnert, dass das Private politisch ist und umgekehrt.

Christina Mohr

GODFLESH
A WORLD LIT ONLY BY FIRE
AVALANCHE / INDIGO
ALBUM

Stöpselt die Drummachines vom Netz, versteckt die Kruzifixe im Keller, und zieht vor allem die Schlüssel ab von den verdammten Straßenkehrmaschinen! Birminghams böseste Söhne seit Black Sabbath sind zurück. Das kann Christenkreuze, die diese Typen gern nach alter Sitte abfackeln, ebenso gefährden wie Rhythmuscomputer, die bei ihnen meist bis zur Belastungsgrenze handfestes Getöse antreiben. Und nachts bellen sie denn den Gerätepark der Stadtreinigung an. Solche Brocken wie das unbetitelte Debüt sowie das folgende Hitalbum *Streetcleaner*, die Godflesh seit 1988 aus ihrem schwarzen Loch in den britischen Midlands in die Welt schleudern, schlagen Schneisen, durch die Haareschüttler und Satanszeichenzeiger zur elektronischen Musik hinüberschlittern. Oder auch andersrum: Raver in den Moshpit.

Klar, schließlich sind Projektkopf Justin K. Broadrick und sein Sidekick G. Christian Green nicht nur offensichtliche Namensinitialfetischisten, sie mochten Throbbing Gristle, Aphex Twin und Public Enemy stets genauso wie gepflegte Axtmusik, fertigten früh Remixe und Dubversionen ihrer Songs an und verstrickten sich schnell in einen Wust von Projekten, der sich hier nur anreißen lässt. Darin steckten und stecken unter anderem Swans, Mick Harris und Scorn, Sunn O))) und Isis, die Labels Position Chrome und Mille Plateaux, Blast First und Earache sowie Rawkus, Wordsound und die New Yorker Bill-Laswell-Blase. Nicht zu vergessen natürlich die etablierte Birminghamer Napalm-Death-Schule, an der die meisten der Beteiligten erfolgreich ihr Diplom gemacht haben. Broadrick selbst hat unter anderem mit Kevin »The Bug« Martin als Ice und Techno Animal Industrial-HipHop veröffentlicht, als Curse Of The Golden Vampire mit Alec Empire Dublärm auf Digital Hardcore sowie solo als Pale Sketcher kürzlich beim Detroiter Elektroniklabel Ghostly International. Er ist ein seltener Grenzgänger zwischen den düsteren Ecken der Clubs, den zornigen Phasen eines HipHop-Jam sowie guten, alten Metal-Festivals.

Seit 2001 war allerdings Ruhe, damals kollabierte Broadrick während der Tour zum bislang letzten Godflesh-Album *Hymns*. Nach erfolgreicher Rekonvaleszenz und Familiengründung warf er glücklicherweise den zwischenzeitlich engagierten Schlagzeuger (Ted Parsons, der früher auch mal bei den Hackbrett-Metals Prong spielte) wieder raus und lässt seitdem im Duo mit Green am Bass wie früher die Drummachines rauchen. Nach einem Auftritt im Berliner Berghain im vergangenen Jahr sowie einer EP Anfang 2014 erscheinen nun zehn neue Stücke: gutturale Gitarrendrones, dazu diffus düstere Texte über Tod und Verderben und natürlich das Ende der Menschheit, gebrüllt in Zwei-Wort-Sätzen, manchmal elektronisch weggezerrt, angetrieben von stoischen Computerbeats mit fast schon *housey* Hihat-Programmierungen. Nur geflüstert wäre das noch bedrohlicher – und tanzbarer. Aber auch so ist es anschlussfähig an neuere Krachmacher wie Prurient a.k.a. Vatican Shadow und seine Hospital Productions oder auch an das Label Blackest Ever Black. Womit man über BEB-Künstler Regis dann wieder in Birmingham gelandet wäre, dem Gravitationszentrum der Düsternis im britischen Niemandsland, aus dem sich hoffentlich bald weitere solcher Asteroiden lösen.

Florian Sievers

TUJIKO NORIKO
MY GHOST COMES BACK
EDITIONS MEGO
ALBUM

Björks Stimme kann in nackte Gewalt umschlagen. Das Online-Magazin *Pitchfork* bemühte gar einen Vergleich mit Tyrannei – und hob dagegen die »Klangdemokratie« des »bescheidenen«, »schmelzenden« Gesangs von Tujiko Noriko hervor. Aber mit der Demokratie ist es auch bei der japanischen Musikerin nicht weit her, das zeigt ihr jüngstes Album *My Ghost Comes Back* deutlich. Viel zu dominant ist ihre glockenklare Stimme, die vor allem das Register von süß über zerbrechlich bis naiv abdeckt. Das kann nerven. Aber es beschert über marschierendem Schlagzeug und einer herrlich quengelnden singenden Säge – die muss frau erst mal geschmackvoll einzusetzen wissen! – auch den sich dramatisch steigernden, großartigen Song »Yellow Of You«.

My Ghost Comes Back ist kein Album der Mitte. Das gilt für den Sound, der verliebt ist in die Höhen. Es gilt auch für die Qualität der Songs, die mal groß, mal scheußlich sind. Die Schwankungen sind gigantisch. Man könnte sagen, es gibt kein Füllmaterial auf *My Ghost Comes Back*, nichts einfach nur Okayes. Neben »Land Next To Me«, welches mit seinem vergleichsweise straighten Beat am meisten an Früheres erinnert, lassen die tiefen Abstürze ratlos zurück. Das quietschige »Give Me Your Hands« ist schlicht Terror. Auch »Through The Rain«, der Tiefpunkt, kommt billig daher mit irrlichternd hineinstolpernder Flöte und einem Keyboard direkt aus der Toys»R«Us-Hölle.

My Ghost Comes Back unterscheidet sich von Tujiko Norikos vorherigen Alben durch einen stärkeren Einsatz an klassischer Instrumentierung, die Elektronik tritt in den Hintergrund. Das Ergebnis ist wie ein Gegenentwurf zu zeitgenössischer populärer Musik: fast ohne Bass, ohne Körper, ohne Tanzbefehl. Problematisch daran ist vor allem, dass es zuvor gerade Bassgrummeln und elektronischer Beat waren, die dem Ätherischen, dem Entrückten von Tujiko Norikos Stimme Körper und Kante gaben. Viele Ideen auf *My Ghost Comes Back* sind experimentell im wahrsten Sinne des Wortes. Wie Versuchsanordnungen stehen sie unverbunden nebeneinander, ohne klare Richtung, mit zu wenig Dramaturgie. So macht *My Ghost Comes Back* selten etwas aus seinen lärmigeren, dringlicheren Momenten, in denen Tujiko Noriko Gläser klirren lässt. Wie es ginge, zeigt der Titeltrack. Hier zerschießt sie ihr unterwürfiges Säuseln schlussendlich lustvoll mit einem Breakbeat. Der Lärm gewinnt. Das ist gut.

Nicklas Baschek

RODION G.A.
BEHIND THE CURTAIN – THE LOST ALBUM
BBE / ALIVE
ALBUM

Wie wenig hierzulande über osteuropäische Musik im Allgemeinen und das Schaffen aus der Zeit des Kalten Kriegs im Besonderen bekannt ist, merkt man spätestens dann, wenn die Werke eines dieser Künstler ohne Vorwarnung wiederveröffentlicht werden. *The Lost Tapes* des rumänischen Musikers Rodion Ladislau Roşca und seiner Band Rodion G.A. waren im vergangenen Jahr so ein Fall (SPEX berichtete ausführlich in Ausgabe N° 352). Auf einmal gab es da eine elektronische Musik, bei der man schnell mit Schlagwörtern wie Krautrock und Psychedelic zur Hand war, die zugleich aber einen ganz eigenen, anderen Blick auf die Geschichte der experimentellen Musik ermöglichte – als ein Beitrag von »hinter dem Vorhang«.

Behind The Curtain ist denn auch der programmatische Titel von Rodion G.A.s *Lost Album*, mit dem das Bild dieser Band abgerundet wird, die zur Zeit des Ceauşescu-Regimes unter erschwerten Bedingungen arbeitete. Die verspätete Rezeption erklärt sich nicht bloß durch die abgeriegelte Situation des Ostblocks, sondern vor allem dadurch, dass Rodion G.A. in Rumänien kaum veröffentlichen konnten. Die musikalische Aktivität beschränkte sich auf kleinere Auftritte und Aufnahmen für die Schublade.

So auch die im Mehrspurverfahren entstandenen Stücke von *Behind The Curtain*, die einen ähnlichen Ansatz verfolgen wie *The Lost Tapes*, stilistisch allerdings geschlossener geraten sind. Auf Rock-Instrumentarium wurde in den meisten Nummern verzichtet, stattdessen hat die Elektronik das Sagen, ohne vollständig auf die Ästhetik von Progrock oder Psychedelic zu verzichten. Rodion G.A.s Umgang mit Synthesizern ist ausgeprägt melodisch, wie sehr schön in »Charm 1« und »Charm 2«

CD 121

1. Stars
»No One Is Lost«
2. Run The Jewels
»Oh My Darling Don't Cry«
3. TV On The Radio
»Happy Idiot«
4. Arca
»Thievery«
5. Cooly G
»Like A Woman Should«
6. Jon Hassell / Brian Eno
»Delta Rain Dream«
7. Weyes Blood
»Land Of Broke[illegible] Dreams«
8. Deptford Go[illegible]
»Relics«
9. Agnes Obel
»Fuel To Fire« (David Lynch Remix)
10. Barnt
»22:25«
11. Dan Bodan
»Romeo«
12. Myrkur
»Nattens Barn«

ZUSAMMENSTELLUNG: Daniel Gerhardt

zu hören ist. Die helle Oberstimme mit ihrem leicht flötenartigen Klang hat einen eher folkloristischen als futuristischen Charakter, wird dafür jedoch so oft wiederholt, dass das Stück eine eigenwillige Form von Minimalismus entwickelt.

Bei Rodion G.A. verbreiten die analogen Geräte zudem genau die Art von Wärme, die gern von Verächtern des Digitalen beschworen wird, und sie brechen immer wieder aus ihren scheinbar vorgegebenen Bahnen aus, beanspruchen für sich die Freiheit, die die Musiker im Alltag vermissen mussten. Wenn dann doch mal konventioneller gerockt wird, ist das fast ein kleiner Schock. Andererseits drückt sich darin wieder eine gewisse Souveränität aus: Die Opposition zwischen männlich konnotiertem, handgemachtem Rock und maschinell-androgynem Elektropop spielt hier irgendwie keine Rolle. Sie wurde einfach aufgelöst.

Tim Caspar Boehme

VIRGINIA WING
MEASURES OF JOY
FIRE
ALBUM

Hände hoch, wer Broadcast vermisst! Es gibt gute Neuigkeiten, liebe Leser: Eine gespenstische Wiederauferstehung hat sich vollzogen. Als Trish Keenan 2011 an den Folgen einer Lungenentzündung unzeitig verstarb, nahm sie ein nicht unwichtiges Kapitel der jüngeren Psychedelia-Geschichte mit sich ins Grab. Das Debüt der Süd-Londoner Band Virginia Wing knüpft genau da an, wo das poppig-verwunschene *The Noise Made By People* anno 2000 aufhörte. Sängerin Alice Merida Richards klettert mit gleicher Nico-artiger Apathie die Akkordleitern rauf und runter, schafft ebenso ätherische wie einprägsame Hooks, während die Tomtoms über galaktische Synth-Leuchtstreifen galoppieren. Mal gibt Richards das Unschuldslämmchen mit Mädchenstimme, mal die psychotische Sektenführerin mit *Spoken-word*-Litaneien und singt Lieder wie LSD-Träume: »You dreamt yourself as a tree / With outstretched arms.« Das alles ist so sehr Broadcast, dass es einem kalt den Rücken runterlaufen könnte. Optisch passend trägt Richards sogar den Keenan-Gedächtnispony.

Doch frei nach der »Besser gut geklaut ...«-Weisheit stößt diese Tatsache kein Stück sauer auf. Denn Virginia Wing, die sich aus Mitgliedern der Bands La La Vasquez, Dirty Money und Let's Wrestle zusammensetzen, bezeugen auf *Measures Of Joy* bemerkenswertes Songwriting-Talent. Immer wenn die »Ah-aahs« sich selbstverliebt im endlosen Hallraum zu verlieren drohen, werden sie in wunderbaren Popmelodien wieder aufgefangen. Auf instrumentale Interludes mit SciFi-Gewaber folgt eine vorwärts gewandte Gitarrenwand. Nichts ist unentschlossen, alles gut ausbalanciert. Virginia Wing verneigen sich vor dem obskuren Sound der Sechziger, sind sich aber hörbar des Jahres 2014 bewusst. Gegen Ende des Albums durchbrechen sie sogar immer öfter die Klangnebelwand, klingen direkter und spielerischer und zeigen mit dem an Warpaint erinnernden »Read The Rules«, wohin es zukünftig noch gehen könnte.

Das ist retro, ja. Virginia Wings Debütsingle erschien konsequent nur auf Kassette, seinen ersten Gig spielte das Trio in einem Vinyl-Plattenladen, benannt wurde die Band außerdem nach der Mutter von Grace Slick, ihres Zeichens Sängerin von Jefferson Airplane. Aber gleichzeitig klingt das Album zeitlos, im Sinne von: keiner Zeit definitiv zugeordnet. Virginia Wing haben die *Ghost Box* geöffnet, sind aber glücklicherweise nicht reingefallen, und ihre Songs klingen noch lange nach. Broadcast, wir werden euch immer vermissen, aber mit Virginia Wing habt ihr würdige Erben gefunden.

Sonja Matuszczyk

ENSAMBLE POLIFÓNICO VALLENATO / SEXTETO LA CONSTELACIÓN DE COLOMBIA
FIESTA, QUE VIVA LA
STAUBGOLD / INDIGO
COMPILATION

US-Country-Musik, peruanische Chicha und brasilianischer Forró teilen das Schicksal des kolumbianischen Vallenato: Die Musikindustrie reduzierte, sterilisierte und formatierte eine einst wilde und abenteuerlustige ländliche Musik zu einer bestens verkäuflichen Parodie ihrer selbst. Diese Tragödie nahm ein Haufen experimentierfreudiger Studenten der Javeriana Universität in Bogotá Ende der Neunzigerjahre zum Anlass, als Ensamble Polifónico Vallenato ihr Leiden an dem Genre aufzuarbeiten. Angeführt wurde der Haufen von Javier Morales und Eblis Álvarez, beides Multiinstrumentalisten, Komponisten und Texter von überbordender Kreativität und weiten Interessen, die von Metal und Jazz über Neue Musik bis zu den Cumbia-Wurzeln der Musik ihres Landes und bildender Kunst reichten.

Morales hatte das Akkordeon seines Onkels beschlagnahmt und eine Leidenschaft für die klassischen Vallenatos der Dreißiger- und Vierzigerjahre entwickelt. Speziell im Vergleich dazu schienen die sterilen Vallenatos Románticos der Neunziger, denen die Studenten auf ihrem täglichen langen Weg zur Universität im Bus ausgesetzt waren, schändlich und böse. Als für ein Uni-Fest eine Liveband benötigt wurde, »beschlossen wir, uns diesem Klischee zu widmen, diesem Mainstream-Sound, und unsere eigene lärmige, atonale Version zu entwickeln«, so Bassist Mario Galeano.

Galeano und Álvarez sind vielleicht auch hierzulande einigen geläufig, da sie mit Formationen wie Meridian Brothers, Ondatrópica, Frente Cumbiero, Los Piranas und anderen in den letzten Jahren einen Kreativsturm in der Musikszene Bogotás entfacht haben, dessen Ausläufer mittlerweile bis nach Europa reichen, etwa zum Staubgold-Label: Es veröffentlichte bereits im vergangenen Jahr eine Compilation der Meridian Brothers. Mit *Fiesta, Que Viva La* jetzt das Frühwerk dieser Gang zu hören und auf diese Weise nachvollziehen zu können, wie alles anfing, ist ausgesprochen erhellend und ein großer Spaß.

Beim Ensamble werden textliche und musikalische Vallenato-Klischees von dissonanten Gitarrenakkorden, hysterischen Percussion-Kaskaden und expressionistischen Quatschtexten pulverisiert. Noch bunter treibt es das Sexteto La Constelación De Colombia, zu dem sich das Ensamble nach kurzer Zeit weiterentwickelte und dem die zweite Hälfte dieser Zusammenstellung gewidmet wurde. Statt Akkordeon und Vallenato werden nun die Flöten der karibischen Folklore ausgepackt und erbarmungslos mit Punk-Free-Jazz zusammengerührt, der fast an die Punk-Funk-Versuche der frühen Achtziger von etwa James White & The Blacks, den Glaxo Babies oder Rip Rig + Panic erinnert – wäre die Basis hier nicht Cumbia statt Funk.

Man kann sich in etwa vorstellen, welch heilsame Wirkung diese Musik auf die vom Industrie-Vallenato verklebten Gehörgänge empfindsamer Künstler und Musikliebhaber hatte. Und man hört, dass Statements wie diese nicht unwichtig waren für die Entwicklung zu jenem supervitalen Musik-Hot-Spot, der Bogotá heute ist.

Detlef Diederichsen

LES SINS
MICHAEL
COMPANY / INDIGO
ALBUM

Erinnert sich noch jemand an Chillwave? Damals, so um das Jahr 2010 herum, war im Internet einige Monate lang jener von Shoegaze und Eighties-Pop beeinflusste Schluffi-Sound ein großes Thema. Im selben Moment wurde die Welt auf die Einmannband Toro Y Moi aufmerksam, weswegen seither jedes Mal, wenn von Toro Y Moi alias Chaz Bundick die Rede ist, der Begriff Chillwave fällt. Doch Bundick ist längst weiter. Zuletzt war der studierte Grafikdesigner aus Columbia, South Carolina auf der Suche nach dem ganz großen Popentwurf, einem Entwurf, der J. Dilla und Soul fest umarmt.

Aufgewachsen ist Bundick mit dem Internet und einem unermesslichen Fundus an Musik. In einem Interview erzählte er, dass seine Musiksammlung damals 700 GB auf seiner Festplatte belegte. Er bezeichnete sich als »Produkt einer Generation, die etwas hört, es in sich aufsaugt, um sogleich weiterzuziehen«. Um weitere musikalische Horizonte zu erschließen, rief er das Zweitprojekt Les Sins ins Leben. Unter diesem Namen hat Bundick in den letzten Jahren zwei Maxis auf Jiaolong

veröffentlicht, dem Label von Dan Snaith alias Caribou. Schon mit Toro Y Moi hat Chaz Bundick seine verträumten Indiepopsongs häufig mit den Mitteln von House oder HipHop inszeniert. Seine zumeist instrumentalen Tracks als Les Sins knüpfen einerseits direkt daran an, streichen andererseits die Popelemente weitgehend aus dem Programm. Auf dem Les-Sins-Debütalbum *Michael* präzisiert der heute im kalifornischen Berkeley lebende Produzent nun sein Verständnis von Clubmusik. Mit der kam er als Teenager via Daft Punk und Digitalism in Kontakt. Heute bewundert er Motor City Drum Ensemble und Four Tet.

Doch House-Musik im strengen Sinne ist es nicht, was Bundick umtreibt. Er will sogar bewusst aus dem Tempo- und Beat-Korsett von House ausbrechen. Die elf Tracks auf *Michael* sind ein Amalgam aus dem französischen House der späten Neunzigerjahre, Cut-up-Funk im Sinne von Mr. Oizo, der UK-Breakbeat-Schule zwischen Frühneunziger-Proto-Jungle, UK-Garage und Bassmusik, schwebenden 808-Bassdrums, Chicago-Juke-Sounds, digitalem P-Funk und Disco-Samples sowie Timbaland-R'n'B und klaren HipHop-Verweisen. So enthält das Eröffnungsstück »Talk About« zum Beispiel ein Sample aus dem Nas-Klassiker »One Love«. Funktionale DJ-Musik ist es nicht, was in diesen meist vergleichsweise kurzen Tracks formuliert wird. *Michael* ist ein Album, das immer wieder musikalische Pirouetten dreht und in seiner unbändigen Agilität durch und durch kurzweilig ist. Ein Headspin im Kopf.

Holger Klein

KARIES
SEID UMSCHLUNGEN, MILLIONEN
THIS CHARMING MAN / CARGO
ALBUM

»Doch dann legt sich manche Stirn in Runzeln«, heißt es im ersten Song. Karies war noch nie etwas Angenehmes. Mindestens lästig. Entstanden aufgrund von Nachlässigkeit, Genervtheit oder auch Vererbung. Durch Faulheit bedingte Fäulnis im eigenen Mund. So ein Scheiß. Das ist doch ekelhaft. EA80. Und doch lassen wir es munter zu, beziehungsweise bemerken es oft gar nicht. Erst dann, wenn alles wegbricht wie in einem Albtraum. Den an die Alb anschließenden Wortwitz mit Verweis auf die teilweise schwäbische Herkunft der Band – Kevin Kuhn von Die Nerven trommelt, deren Max Rieger hat mitproduziert – verkneifen wir uns. Passt nicht zu Karies. »Wahrheit träumt nicht«, singen sie. Und: »Was für eine Misere das doch ist.« Also: Alle Zähne raus.

Karies ist beziehungsweise sind, und das verlange ich von gutem Pop, eine gelbe Karte für die Gesellschaft. Hier wird wieder mächtig geklagt, besser noch: angeklagt. Gänzlich unpathetisch. Eher persönlich. Eher gehetzt. Es bleibt einem ja auch, verdammt noch mal, immer weniger Zeit. Es ist irritierend und absolut wohltuend zugleich, dass neben All diese Gewalt, Messer, Nerven, Heiterkeit, Human Abfall, Trümmer, Candelilla und anderen mehr auch Karies nunmehr schlecht gelaunt auf dem Schafott stehen, manch einen von uns da aber auch ganz gerne platzieren würden. Endlich wieder Apokalypse. Es ist eben nicht alles gut. Im Gegenteil. Manchmal. Fast. Und dann. Wieder. Nicht.

Nichts schlimmer, als neulich beim Blumfeld-Konzert bei »Von der Unmöglichkeit ›Nein‹ zu sagen, ohne sich umzubringen« gealterte Indie-Girls zu erleben, die ineinander eingehakt die Arme schwenken und sich in Wiedersehensfreude wiegen. Das war für mich kein fucking nostalgischer Abend, das war überraschend im Hier und Jetzt. Das waren und sind Statements. *33 Tage in Ketten* (Fehlfarben, 1981). Und jetzt und hier werden wieder Mäuler aufgemacht, wird geschrien, wird nicht Einverständnis erklärt, weder für die Elternbürgschaft mit Mitte 40 bei der Wohnungssuche noch bei der nächsten freiwilligen Evaluation noch beim populistischen Anti-Demokratie-Geschwafel dümmlicher Mitwutbürger. »Fuck it all« (Tocotronic, 2007). Man wird doch wohl noch mal sagen dürfen. »Im Kopf an deiner Schulter bin ich immer noch allein« – Karies bietet keinen Ausweg. »Schweigen wirkt lächerlich, genauso wie das Wort.« Die Macht der Musik. Fuck it all.

Christoph Jacke

Estrella Damm
WEEK-END #4
ESG
KATE TEMPEST
NITE JEWEL
VON SPAR
MARKER STARLING
MDOU MOCTAR
AMEN DUNES
OWEN
SINKANE
THE CLIENTELE
JARVIS COCKER (DJ)
PALLETT
PIERRE BASTIEN
JAAKKO EINO KALEVI
A CERTAIN RATIO
TEENAGE FANCLUB
NICHOLAS KRGOVICH
ANDREW SAVAGE & AUSTIN BROWN (PARQUET COURTS)
NOV 27–29, 2014
TICKETS: 34 EUR (PER DAY) / 84 EUR (3-DAY) WWW.TIXFORGIGS.COM
WWW.WEEKENDFEST.DE — FACEBOOK.COM/WEEKENDFEST
KÖLN-MÜLHEIM STADTHALLE

JASON & THEODOR

LIFE UNDER PALMTREES

ALTIN VILLAGE & MINE / INDIGO
ALBUM

Sonja Deffner und Dorothee Leesing alias Jason & Theodor, zwei in Berlin lebende Musikerinnen, wissen, was sie können. Kennengelernt haben sie sich, so heißt es, in einem Hochschulorchester, beide sind musikalisch klassisch ausgebildet. Das Hörvergnügen, das einem nun ihr Debütalbum *Life Under Palmtrees* bereitet, ist vor allem einer großen Experimentierfreude mit Synthesizern, Samples, Geräuschen und Echogeräten geschuldet. Die meisten Songs beginnen mit einer Spur, etwa einer gezupften Gitarrenlinie, einem ratternden Beat oder träge melancholischen Synthesizern, die nach und nach mit immer mehr Elementen angereichert werden. Im Hintergrund gesellen sich zu einem nervös synkopischen Schlagzeug mal ein paar zwitschernde Vögel, dann wieder Glockenklänge, die sich im Wind verlieren.

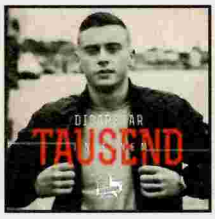
Gitarren rasseln, Falltüren werden geöffnet, Klanghölzer gestapelt, Flöten pfeifen zart, es schnattert, ein Klavier wird angeschlagen, während irgendetwas klingt, als würde jemand leise auf Küchentöpfe klopfen. Sehr organisch wirkt das alles, manche Samples erinnern an Walgesänge, die behutsam von blechernem Scheppern kaschiert werden. Dazu rieselt Deffners und Leesings Gesang in mehreren Schichten durch die

Punchzeilen

Rap mit Marcus Staiger

1

2



3

Eigentlich hätte ich in dieser Kolumne wahnsinnig gerne Shindy besprochen, der dieser Tage mit seinem zweiten Album *Fvckbitchesgetmoney* in Erscheinung tritt. Aber das war aus zeitlichen Gründen nicht machbar. Auf die freundliche Anfrage meinerseits, direkt an den Boss der Plattenfirma Ersguterjunge persönlich, erhielt ich eine ebenso freundliche Absage. Ich schrieb: »Lieber Bushido, kann ich das Album irgendwo vorab hören? Müsste allerdings in der kommenden Woche passieren, da ich danach bis Mitte Oktober nicht mehr im Land bin.« Worauf ich die folgende Antwort erhielt: »Verehrter Marcus, wir verlassen heute leider das Land und touren bis zum 06.10.14. Was kann man da machen? B.« Leider kann man da gar nichts machen. Außer vielleicht andere Alben besprechen. Das genaue Gegenteil zu Shindy zum Beispiel? Das neue Album von Curse?

Wow. Also dass sich der Mann aus Minden nicht getraut hätte, kann man nach diesem Album bestimmt nicht sagen. CURSE[1] war schon immer für seinen eher, äh, pathetischen *swag* bekannt, aber das hier, also *Uns* (Indie neue Welt), das schlägt dem Fass den Boden aus. Also das hier, das ist schon sehr groß. Also so richtig groß. So richtig mächtig, mit ganz viel Hall und ganz vielen Pauken und Trompeten. So *Herr-der-Ringe*-mäßig. Oder *Star Wars*. Und Curse mit so einer Erzählerstimme drüber. Ganz tief und gewichtig. Jedes Wort ist wichtig und ganz bedeutsam. Und so spricht er auch jedes Wort ganz wichtig und bedeutsam aus. Es geht um ihn und um sie und somit um uns, also nicht wirklich um uns, die wir hier zuhören, sondern um Curse und um sie, die zusammen *Uns* sind. Alles klar? Es geht auch ein bisschen mehr um ihn, der jetzt wieder und endlich ganz bei sich ist oder auch mal Tatooine sein kann, der Planet mit den zwei Sonnen.

Es geht um das ganz Große, das auch ganz klein beginnen kann, nämlich am Tresen einer Bar, wo man auch noch andere mit gebrochenem Herzen treffen kann, um mit ihm oder ihr gemeinsam zu beschließen, sich die Herzen zurückzuholen. An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf den enormen Einfluss von Casper und seinem Werk hinweisen, der in Sachen Pathetik derart hohe Maßstäbe gesetzt hat, dass selbst Curse, der Altmeister in Sachen Theatralik, davor in die Knie geht. Wenn man sich das ganze *Uns* und speziell den Song »Herz zurück« mit Caspers Stimme vorstellt – Mann, wäre das ein Casper-Album geworden! Also so richtig groß. So richtig mächtig. Und auch ein bisschen geil, wie ich gestehen muss.

Genauso geil, wie ich die ANTILOPEN GANG[2] finde. Die Crew, bestehend aus Danger Dan, Koljah und Panik Panzer hat im letzten Jahr gefühlt zehn Schritte nach vorne gemacht, wobei der Selbstmord ihres ehemaligen Crew-Mitglieds NMZS tatsächlich ein wenig zum Ruhm beigetragen hat. Aus diesem Grund gab es einige unappetitliche Kommentare im Netz, wobei die Gang keinen Hehl aus diesem Verlust macht, wie sie in ihrem Disstrack gegen Prinz Pi bemerkt: »Aber wieso kennt Friedrich dann nicht die Antilopen? / Jeder kennt uns / Wir sind die mit dem Toten.«

Nun haben die Antilopen vor kurzem also bei Jochens Kleiner Plattenfirma a.k.a. JKP unterschrieben, dem Label der Toten Hosen. Das steht einer Crew, die original aus Düsseldorf kommt, gut zu Gesicht, genauso wie die Punkattitüde, die immer wieder aufblitzt. *Aversion* (JKP) ist ein enorm unterhaltsames Album, wobei die Songwriter- und Gesangsqualitäten von Danger Dan unglaublich viel zum Abwechslungsreichtum der Musik beitragen. Süße Melodien mischen sich mit garstigen Inhalten wie zum Beispiel bei »Enkeltrick«. In einer besonders einschmeichelnden, ohrwurmhaft warmen Stimmlage heißt es da: »Wir nehmen deiner Oma ihre Rente weg / Und aus politischen Gründen ist das auch okay / Denn deine Oma hat damals sicher Hitler gewählt.« Mit dem politischen Gegner und den Deutschen an sich gehen die Antilopen nicht besonders sanft um. Es hagelt Brandbomben auf Dresden und sanft gesäuselte Todesdrohungen gegen 80 Millionen. Dazwischen wird sich verliebt und der Freitod des alten Freundes beklagt, unsentimental und trocken. Die Antilopen machen ihrem Ruf als Hoffnungsträger des deutschsprachigen Rap alle Ehre. *Word to the mother.*

Die größte Überraschung kommt allerdings wie immer zum Schluss und diesmal zur Abwechslung wieder einmal aus Hamburg. DISARSTAR[3] ist 20 Jahre alt, Typ Bomberjacke und Boxerschnitt. Dogenerfahrung? Ja. Knasterfahrung? Vorhanden. Was dann aber auf der fünf Tracks starken EP *Tausend in einem* (Showdown) kommt, ist doch ein wenig anders als erwartet. Etwas verschlungen und verrätselt erzählt Disarstar auf bollernden, düsteren Klassiker-Beats von der Gefangenschaft in einem System, das man weder sehen, schmecken, riechen noch hören kann. Politisiert geht es tatsächlich um so etwas wie die Wertlosigkeit in der freien Marktwirtschaft, die man zu spüren bekommt, wenn man nicht der Beste ist – denn dann ist man ganz einfach: ein Nichts.

Mit Seitenhieben auf den monotonen, homophoben Rapscheiß könnte Disarstar tatsächlich den Sound für die Intifada liefern, der den Mob durch die Straßen treibt, und damit das werden, was Nate57 leider nie wurde. Ein politisch motivierter Straßenrapper, der nicht nur in der Beobachtung steckenbleibt, sondern Analyse und Handlungsalternative gleich mitliefert. Utilitarismus Stalin-*like*. Geheimtipp!

Lieder, »turning words into flowers«, wie es in »Dream« heißt. Tracks wie »I Thought I« erinnern daran, warum die gegensätzliche Kombination aus stotternden Beats und ätherischem Gesang so reizvoll ist.

All diese Elemente kondensieren auf *Life Under Palmtrees* zu einem sachte wabernden Soundnebel, vielschichtig, manchmal auch etwas trübe. Man kann sich ganz auf dieses atmosphärische Musikspiel einlassen, man könnte mitunter allerdings auch einzelne Glanzlichter vermissen, die den Dunst durchbrechen. Manche Lieder wirken wie der Epilog zu etwas, das auf dem Album leider gar nicht stattgefunden hat. Doch vermutlich kokettieren Deffner und Leesing gerade damit und wollen die Songs von ihren Rändern aus begreifen. Statt den perfekten Popsong zu schreiben, parodieren sie ihn, etwa mit dem Titelstück »Life Under Palmtrees«: Zu tropisch-beschwingten Synthesizern erklingen die immergleichen Zeilen: »Life under palmtrees / That's what I what I what I want.« Die süße, kleine Popnummer, die scheinbar zunächst antizipiert wird, läuft mit dieser endlosen Wiederholung ins Leere. Hier wollen Lieder nicht in Hooklines münden, sondern fransen lieber aus. Es liegt in der Hand und im Ohr der Hörer, das Jason & Theodor entweder als Stärke oder Schwäche auszulegen.

Lisa Forster

CLARK
CLARK
WARP / ROUGH TRADE
ALBUM

PAULA TEMPLE
DEATHVOX
R&S / ALIVE
EP

Erstes Kritikergebot: Du sollst nicht aus dem Pressetext abschreiben. Wenn darin allerdings ein so schönes Statement des Künstlers selbst überliefert ist, bricht man schon mal mit dem Kodex. »Musik ist wie Bildhauerei. Sie ist wie der Versuch, einen Moment von äußerster Wucht festzuhalten und ihn auf ewig zu destillieren.« So lässt sich der britische Musiker Clark im Begleittext seines autoreferenziell betitelten Albums *Clark* zitieren.

Musik isoliert demnach bestimmte heftige, starke oder besonders dynamische Zustände und brennt sie in Reinform fest. Was zumindest einen Aspekt von Musik anschaulich wiedergibt: Ein musikalischer Gedanke, der in der einen oder anderen Form fixiert wird – als Noten aufgeschrieben, als Aufzeichnung gespeichert –, ist dadurch reproduzierbar und soll es in der Regel auch bleiben. Zugleich fällt das statische Musikverständnis auf, das sich in diesem Vergleich ausdrückt. Dass Clark ausgerechnet die Bildhauerei heranzieht, lässt bestimmte Aspekte der Musik unter den Tisch fallen: Musik als Prozess, als Ereignis in der Zeit, das von Mal zu Mal variieren kann, von Improvisation als spontan konstruierter Idee ganz zu schweigen. Doch Clark macht ja auch keinen Jazz, sondern Techno, wo das Improvisieren keine Selbstverständlichkeit ist.

Was auch einiges über den Zustand des Genres sagt. Von Aufbruch und völliger Gegenwartsbezogenheit ist im Techno schon seit einer Weile nicht mehr die Rede. Stattdessen scheint man zunehmend hochkulturellen Ambitionen anzuhängen. Was auf dem Album *Clark* nur ansatzweise eingelöst wird. Produzent Clark schmiedet hymnische, silbrig-schillernde Monolithe, die sich nicht ganz entscheiden können, ob sie in den Club gewuchtet oder ins Museum gestellt werden wollen. Einige Feldaufnahmen lockern die Sache auf, verleihen den Tracks mehr räumliche Tiefe; an anderer Stelle werden sanftere, unterkühlt-träumerische Akkorde hinzugefügt. Das ist alles solide und sehr stilsicher gearbeitet. Doch es regt nur eingeschränkt an.

Bei Paula Temple, der ersten weiblichen Solokünstlerin auf dem altehrwürdigen belgischen Technolabel R&S Records, ist der Verwendungszweck eindeutiger. Temples abstrakter Techno steht in der Tradition von Detroiter Helden der Härte wie Jeff Mills, ergänzt um jüngere Entwicklungen der elektronischen Klangforschung. Nach ihrem überzeugend energischen EP-Einstand *Colonized* variiert sie ihre Herangehensweise auf *Deathvox* dahingehend, dass sie das brutale Hämmern ihres R&S-Debüts im Titeltrack zunächst fortsetzt und es mit dunkelschwarzen Klangfarben paart, allen voran jener der namensgebenden entkörperlichten Todesstimme. »Monstro« erweitert das Spektrum um beinahe eklig verzerrte Digitalbässe und drosselt das Tempo zu einem unheilschwangeren Schlingern. Gegen Ende der EP hin wird es mit den vordergründig tribalistischen Rhythmen von »Ful« zu schwebenden Vangelis-Synthesizern ein wenig ruhiger, doch richtige Entspannung ist mit Paula Temple auch hier nicht drin. Die Basis bleibt ein nervös ratternder Beat, mit dem die sphärische Stimmung eine festgezurrte Bodenhaftung bekommt – ein Widerspruch, mit dem sich gut leben lässt.

Tim Caspar Boehme

Gegenwartskunde

Popwelt mit Klaus Walter

1

2

Der Songtitel »Finally Dmitri« hat mir die Augen geöffnet. Klar, Dmitri, der Osten holt auf! ESA SHIELDS[1], die nächste Künstlerin aus dem Nahen bis Fernen Osten, deren Arbeit, aktuell auf dem Album *Ovum Caper* (Gagarin), von den Parametern Atemporalität, Mehrsprachigkeit und Nomadentum geprägt ist. Diese Prägungen teilt Esa Shields mit so unterschiedlichen Künstlerinnen wie Maria Minerva, Fatima Al Qadiri oder Inga Copeland, die, aus dem Außen der Popweltordnung kommend – Estland, Senegal / Kuwait, Russland / Estland –, in dieser buchstäblich neue Positionen eingenommen haben, ihr Standort-Handicap also in einen Vorteil konvertieren konnten. Allesamt sind Protagonistinnen, womöglich Profiteurinnen, einer *New World Order*, in der Zeit und Raum, Biografie und Geografie sich grundlegend anders zur künstlerischen Produktion organisieren als, sagen wir, 1989.

Und Geschlecht? Auch das. Frauen (Frauen?), die sich den leichteren Zugang zu Archiven und ihre von Fall zu Fall auch persönlichen Privilegien zu verdankende Chancen des nomadischen Lebens künstlerisch zunutze machen und eine postnationale und gewissermaßen postidentitäre Musik produzieren. Indem sie wie etwa Fatima Al Qadiri auf ihrem Album *Asiatisch* mit Versatzstücken und Sound-Readymades eines gefälschten, imaginierten China hantieren, also mit westlichen Projektionen eines fernen Ostens, und dieses Chinarestaurant-China so fortwährend de- und rekonstruieren, was am Ende rätselhafterweise viel attraktivere Resultate hervorbringt, als diese Beschreibung androht.

Copeland, Minerva & Qadiri fügen sich zusammen zur *class of 2014*, zur postidentitären und postnationalen weiblichen Version von Crosby, Stills & Nash 1969 – die in Esa Shields jetzt ihre(n) Neil Young gefunden haben. Beim Versuch, diese schicke These zu verifizieren, stellt sich blöderweise heraus, dass Esa Shields – Dmitri hin, Dmitri her – nicht aus dem Osten kommt, allenfalls aus dem Osten Großbritanniens, und dass Esa Shields nicht mal eine Frau ist, im engeren Sinn der Geschlechterordnung. Zwar singt sie wie eine jüngere Schwester von Laetitia Sadier und sieht im Video zu »Monde Capricorn« auch ein bisschen so aus. Im Clip zu »Shelley Duvall« – die Schauspielerin mit dem Pferdegebiss und den leicht basedowschen Augen wurde vor allem von Robert Altman gerne für Borderline-Rollen eingesetzt –, einem *way out* in Chris-Bell-Terrain floatenden, sich auflösenden Popsong, sieht Esa Shields mit Bartschatten eher aus wie der kleine Bruder von Tjinder Singh.

Mit seiner Band Cornershop hatte der in Wolverhampton geborene Singh immer wieder sicht- und hörbar gemacht, dass Indien britische Kronkolonie war und folglich im Großbritannien der Gegenwart viele Menschen aus dieser Ecke der Welt leben, von denen nicht wenige Läden betreiben, die man in Berlin vielleicht Spätis nennen würde: Cornershops. Die Methoden des India-Dropping bei Cornershop waren andere als jene, die Fatima Al Qadiri bei ihrem China-*faking* nutzt. Singh ging es wohl eher um Sichtbarkeit und Wiederaneignung, wenn er etwa »Norwegian Wood« coverte, den Beatles-Song, der 1965 den britischen Massenpop mit der indischen Sitar bekanntmachte. Oder in »Brimful Of Asha«, dem größten Cornershop-Hit, der populären indischen Sängerin Asha Bhosle ein Denkmal setzte, nicht ohne auch die Namen Jacques Dutronc und Trojan Records fallen zu lassen.

Weiter in Indien: Auftritt PRAEZISA RAPID 3000[2]. Auch die wollen wiederaneignen. Die Gruppe hat sich nicht weniger zum Ziel gesetzt als »die Neuinterpretation und Rückführung beziehungsweise Wiederhörbarmachung des einflussreichsten Musikgenres der letzten 400 Jahre: Miami Bass«. So formuliert es Devaaya Sharkattack, die Sprecherin bei Praezisa Rapid 3000. Zu diesem Zweck begibt man sich nach Mumbai und befreit den Booty-verliebten Miami Bass vom Sexismus, so wiederum Devaaya Sharkattack. »Wir sind in musikalische und rhythmische Sphären eingedrungen, die wir kaum für möglich gehalten hätten, wir haben unsere gesamten Darmkulturen allein durch Bass vollständig erneuert. Es war überwältigend.«

Ist der Darm dank Bass erst mal leer, werden allerlei Indiatronics um die Tracks drapiert, die so authentisch sind wie Al Qadiris Shanzai-Chinatronics, wobei die Herangehensweise von Praezisa Rapid 3000 mehr mit der heiteren Weltaneignung von Der Plan auf dem Höhepunkt ihrer japanophilen Phase gemein hat. *Miami / Mumbai* (Doumen) heißt der daraus resultierende, unterhaltsame Hokuspokus, der mit Miami Bass ungefähr so viel zu tun hat wie ein Bodensee-*Tatort* mit *Miami Vice*. Praezisa Rapid 3000 haben keine Angst vor keinem Kalauer, die Tracks heißen »Ukrainian Dirtmob« oder »Sgt. Peace Of Goa«; nach der Melodie des Hits »Monday Monday« von The Mamas And The Papas singen sie »Mumbay Mumbay S'okay S'okay«, gefeaturet ist ein gewisser G. Hoenmeyer.

Was das soll? Keine Ahnung. Jedenfalls demonstriert *Miami / Mumbai* einmal mehr, wie hilflos eine Popkritik ist, die sich in Ermangelung besserer Kriterien aufs Bio- und Geografistische konzentriert und oft genug beschränkt, *like* Cut-up, *Geri Reig*, KLF und all der Kram *never happened*. Praezisa Rapid 3000 kommen übrigens auch aus dem Osten. Aus Leipzig. Angeblich.

JON HASSELL / BRIAN ENO

FOURTH WORLD VOL. 1 – POSSIBLE MUSICS

GLITTERBEAT / INDIGO

ALBUM

Brian Eno hat ein schlechtes Gewissen. Sollte er auch haben. Ende der Siebziger traf er in New York den Trompeter und Komponisten Jon Hassell. Der US-Amerikaner hatte ebenso bei Karlheinz Stockhausen studiert wie beim indischen Sänger Pandit Pran Nath und träumte von einer »Vierten Welt«, einer positiv globalisierten Gemengelage, in der Kulturen sich fortwährend miteinander vergnügen und neue wunderschöne Nachkommen zeugen sollten. Eine Feier der Differenz, von der Hassell mit seiner Musik künden wollte. Das klang gut für Eno, er tat sich mit Hassell zusammen, gemeinsam veröffentlichten die beiden 1980 *Fourth World Vol. 1 – Possible Musics*.

Die Platte beginnt mit dem blubbernden Sound einer Talking Drum, darauf folgen Stücke, die meist aus nicht viel mehr bestehen als einem handgeklatschten Rhythmus oder handgespielten Trommeln (Congas, indische Ghatams), dazu klingt mal eine Synthesizerfläche, vielleicht Feldaufnahmen von zirpenden Grillen und immer Hassells gehauchtes, irisierendes Future-Primitive-Trompetenspiel. Das Ergebnis, jetzt auf CD und Vinyl wiederveröffentlicht, fordert auch 34 Jahre später noch zum sofortigen Aufbruch in die Welt auf, klingt hypnotisierend, betörend und diskret, wie eine Weiterführung von Enos Ambient-Experimenten in ortlos und *outernational*.

»Die Idee war, das Traditionelle und Spirituelle der Dritten Welt mit der Technologie der Ersten Welt zu verschmelzen«, erinnert sich Hassell. Eno fand den Ansatz so vielversprechend, dass er ihn übernahm und ohne weitere große Beteiligung von Hassell 1981 mit David Byrne *My Life In The Bush Of Ghosts* einspielte, auf dem er unter anderem Tabla-Getrommel, die Stimme der Libanesin Dunya Yusin oder Koranverse singende algerische Muslime mit Postpunk-Funk zusammenbrachte. Ein von vielen als einflussreich gerühmtes Album, im März 1981 Platte des Monats in SPEX. Doch aus heutiger Sicht

wirken die Samples recht grob geschnitzt, die Arrangements überladen, die Beats eher blutarm und blechern. *My Life In The Bush Of Ghosts* scheint als Idee inzwischen wichtiger denn als existierende Musikaufnahme.

Im Gegensatz dazu ist *Fourth World Vol. 1* (zusammen mit seinen nicht minder schillernden Vorgängern *Vernal Equinox* und *Earthquake Island*, die Hassell 1977 und 1978 mehr oder weniger im Alleingang komponiert und produziert hatte, sowie dem etwas widerspenstigeren Nachfolger *Dream Theory In Malaya – Fourth World Volume Two*) weitaus besser gealtert. Zum Rerelease hat Brian Eno nun ein Vorwort unter der Überschrift »The debt I owe to Jon Hassell« beigesteuert, das 2007 zuerst im britischen *Guardian* erschienen war. Sein Name prangte ohnehin eher aus Marketinggründen auf dem Cover – eigentlich war es vor allem Hassells Platte.

Der strebte eine universale Ritualmusik an, improvisiert, ohne im Jazz zu landen, in der Kulturelemente gleichberechtigt miteinander sprechen – und weder willkürlich aufeinanderknallen wie bei »afrokeltisch« oder »Balkan-Dub« noch als Weltmusik-Ornamente banalisiert wurden wie bei den einschlägigen Projekten von Peter Gabriel oder Paul Simon. Musik, deren Bausteine heute die »Klassik« der Welt bilden könnten, hätte Europa mit seiner »Klassik« nicht die Welt vor einigen hundert Jahren kolonialisiert. Musik, wieder oder immer noch höchst relevant für all diejenigen, die gelangweilt sind von der westlich zentrierten US-UK-Rock'n'Roll-Dominanz in der Popkultur. Es sind schließlich noch so viele andere Musiken möglich da draußen.

Florian Sievers

HOLLY JOHNSON
EUROPA
PLEASUREDOME / ROUGH TRADE
ALBUM

Man verzeihe den onkelhaften Ton, mal wieder. Aber für den Fall, dass manch jüngeren Lesern nicht ganz klar ist, wer der hier zu besprechende Künstler ist, soll erwähnt werden: Holly Johnson feierte einst als Sänger der formidablen Liverpooler Bondage-Popgruppe Frankie Goes To Hollywood sagenhafte Erfolge. Gleich mit ihren ersten drei Singles toppten FGTH die britischen Charts. Und das, obwohl die BBC – im paranoiden Thatcher-Neunzehnhundertdreiundachtzig eben noch äußerst prüde – den Song »Relax« mitsamt seinem Gay-S&M-Look-haften Video aus ihrem Programm verbannte, nicht zuletzt wegen der Textzeile: »When you wanna come ...« Bei FGTH ging es also, dem situationistischen Ethos ihres Labels ZTT getreu, mindestens so sehr ums Happening wie um die Musik. So rekrutierte sich die Besetzung auch aus Postpunk-informierten ehemaligen Kunststudenten. Entsprechend kurzlebig war die Karriere der Band. Glaubt uns, sagt der Onkel mit leuchtenden Augen, das war damals sehr verwirrend und sehr aufregend!

Nun hat Holly Johnson nach 15-jähriger Abwesenheit vom Musikgeschäft ein neues Album eingespielt, es trägt den Titel *Europa* und ist im Gegensatz zum Œuvre seiner alten Band nicht unbedingt eine jener Platten geworden, die man als essenziell empfindet. Macht aber nichts. Die zentrale Botschaft der meisten Lieder ist, dass man immer an die Liebe glauben soll, dann wird das schon alles. So singt Johnson im Lied »Hold On Tight« die Zeilen: »Hold on tight and don't let go / Keep on and our love will grow!« Dazu liefert die Musik ein klassisch swingendes Eighties-Dabdi-dabdi-dab-dab, wie wir es aus so manchem schönen elektronischen Tanzlied unserer Jugend kennen, etwa von den gottgleichen Pet Shop Boys.

Letztere waren und sind nicht zuletzt aufgrund ihrer ungeheuer präzisen und gleichsam melancholischen Texte gottgleich, und mit den Texten hat Holly Johnson es wie gesagt nicht ganz so. Ohne all den Kunstprodukt-Happening-Kram fällt diese Tatsache nun eben etwas mehr auf. Aber er singt oft inbrünstig und beweist Mut zu käsigen House-Pop-Akkorden, was durchaus Spaß macht. Die unlängst verstorbene House-Legende Frankie Knuckles hat einen schön hüpfenden Remix zu »Follow Your Heart«, dem Eröffnungsstück des Albums, geliefert, und große Teile von *Europa* wurden von Hot-Chip- und Franz-Ferdinand-Produzent Mark Ralph mitgestaltet. Diese zwei Bands sind ja jeweils auf Revivals von Musiken spezialisiert, zu denen Onkels bei runden Geburtstagen uncool rumwackeln. Und Holly Johnsons neues Album tut das auch – mit dem Unterschied, dass es ein Revival der eigenen Musik ist und deswegen ohne modernes Gewand uncool rumwackelt. Da können die jüngeren Leser noch so lang die Augen rollen.

Johannes von Weizsäcker

Ende

XXL-Leseprobe
jetzt reinlesen!
www.luebbe.de/ozean-lesen
NEIL GAIMAN
Der Ozean am Ende der Straße
„Der größte lebende Geschichtenerzähler"
Stephen King
Trust your heart. Trust dreams. Trust your story.
Neil Gaiman
Neil Gaiman
Das Buch ist ein kleines Meisterstück der Schauerromantik, ein poetisches Juwel, wie man es nicht oft zu lesen bekommt.
daniel Kehlmann
EICHBORN
der verlag mit der fliege
© Kimberly Butler

RÜCKBLENDE

Zwischen Leben und Tod

Kate Bush
Apollo, London, 19.09.2014

TEXT: Thomas Venker
FOTO: Gavin Bush / REX

1979 muss das Apollo ein wunderschöner Ort gewesen sein. Das Theater trug noch den Stadtteil Hammersmith im Namen, und Abend für Abend spielten die Größten der Popmusik auf – unter anderem Kate Bush. 2014 hat sich der aktuelle Besitzer, ein Konzertticketversandhaus, in den Namen eingraviert. Das Gebäude wirkt vergessen und leicht verstaubt. Bush spricht im Programmheft zu ihren »Before-The-Dawn«-Auftritten, mit denen sie eine nicht mehr für möglich gehaltene Rückkehr auf die Bühne nach 35-jähriger Livepause zelebriert, davon, das Apollo ziemlich runtergewirtschaftet, aber zugleich warm und voller Versprechen vorgefunden zu haben. Kurzum: Es war der ideale Ort für die Wiedererweckung ihres künstlerischen Mythos.

Viel wurde darüber philosophiert, warum Bush so lange nicht mehr aufgetreten ist. Manche sprachen von plötzlicher Bühnenangst, die meisten von einem Hang zur Perfektion, der es ihr unmöglich machte, sich angemessen zu repräsentieren. Bereits nach einer halben Stunde des insgesamt fast dreistündigen Comebackauftritts von Bush ist man schlauer: An Bühnenangst leidet sie definitiv nicht, so unbeschwert und voller Freude steht sie vom ersten Stück (»Lily«) an da oben mit ihrer zwölfköpfigen Band. Um sie herum viel Licht. So viel, dass es wirkt, als entsteige Bush einer Explosion. Barfuß tänzelt sie über die Bühne, die Faust immer wieder glücklich geballt wie ein kleines Kind. Band und Chor stellt sie als »shit-hot« vor, trommelt sich dann auf die Brust, setzt zu »Top Of The City« an und taumelt zwischen den Musikern herum. Es ist atemberaubend einnehmend.

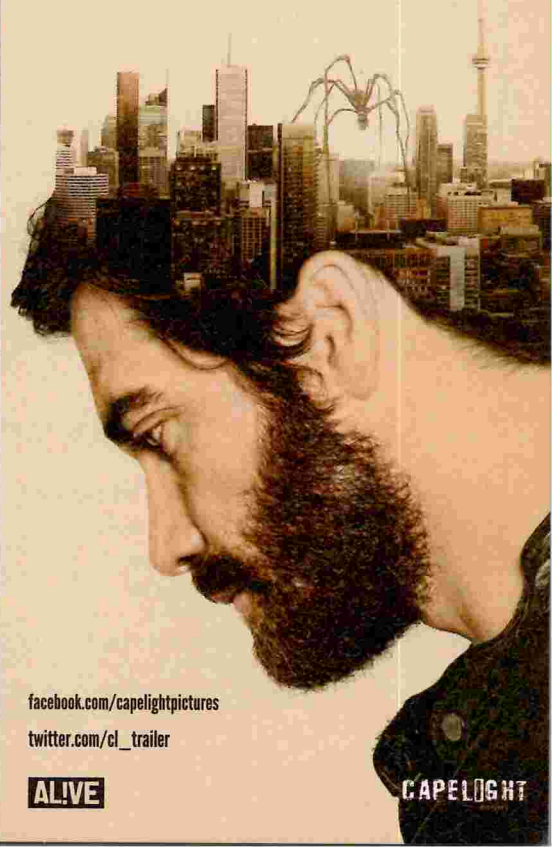
Während die ersten sechs Songs Publikum und Künstlerin mit hoher Hitdichte wieder zusammenführen, wandelt sich die Show danach ins Theaterhafte. Angelegt um »The Ninth Wave«, den Songkomplex, der die zweite Hälfte ihres erfolgreichsten Albums *Hounds Of Love* bildet, sieht man Bush in einem Filmeinspieler mit Rettungsweste im Wasser um ihr Leben paddeln. Ein Erzähler fleht dazu, man möge dem unglücksvollen Schiff und seiner Besatzung doch helfen. Das wunderbare Bühnenbild, minimalistisch und stimmungsvoll, kontrastiert das reale Unglück und die Fieberfantasien der Protagonistin. Über den Publikumsköpfen rattert ein Helikopter, die Wellen schweben, vom Licht getragen, über uns hinweg, und Bushs Schrei nach Rettung, ein eindringliches »let me live«, malmt sich in unsere Ohren. Bush selbst tanzt in Persona mit Fischgrätenmännern um ihr Leben, schaut geisterhaft ihrer Familie über die Schulter und wird aus der zugefrorenen Eisdecke des Meeres gesägt.

Diese Gefühlswallungen zwischen Leben und Tod, der Kampf in den kalten Wellen des Meeres – man kommt nicht umhin, darin ein Bildnis des künstlerischen Schaffens von Bush zu erkennen, als Verweis auf das Hadern und Zögern, das sich abgespielt haben muss angesichts des großen Schritts, sich wieder auf die Bühne zu stellen, um ein intensives musikalisches Drama aufzuführen. Am Ende der sieben Songs langen Passage ist man platt und elektrifiziert. So toll kann eine Popshow 2014 aussehen? Madonna, Björk und David Bowie, allesamt beim ersten Konzert der Serie anwesend, wissen nun, wie hoch die Messlatte liegt.

Nach einer kurzen Pause geht es weniger gefährlich existenziell als naturalistisch weiter. Bush gibt sich mit Songs wie »The Painter's Link«, »Sunset«, »A Sky Of Honey« und »Cloudbusting« dem Leben hin, ebenso hypnotisch wie im Mittelteil der Show, aber leichter in den Themen. Die Musiker und hinzugekommenen Performer bewegen sich frei und in unterschiedlichen Tempi über die Bühne. Sie beschwören einen unwirklichen Eindruck herauf, während der Mond und die Sonne im Hintergrund ihre Bahnen ziehen, die Vögel singen, eine Holzpuppe die Welt erforscht und ein Maler seine Bilder entwickelt. Es ist ein hippiesker, ausgelassener Rausch, an dem man teilhaben darf. Ein Bekenntnis zu einem Leben mit der Kunst, das viel Schwere in sich trägt, aber auch das Versprechen der absoluten Freiheit und Unbeschwertheit. Zwei Augen und zwei Ohren sind nicht genug, um die Welt, die hier entfaltet wird, aufzusaugen.

JAKE GYLLENHAAL
ENEMY
VON DENIS VILLENEUVE
REGISSEUR VON
PRISONERS

JETZT ALS
3-DISC LIMITED COLLECTOR'S EDITION
INKLUSIVE
DENIS VILLENEUVES POLYTECHNIQUE
AUF
DVD & BLU-RAY IM STEELBOOK
UND ALS VOD



facebook.com/capelightpictures
twitter.com/cl_trailer
ALIVE
CAPELIGHT

SPEX PRÄSENTIERT

Kate Tempest

Mutter

01.11. Köln – Luxor
02.11. Wiesbaden – Schlachthof
07.11. Schorndorf – Manufaktur
weitere Termine auf *spex.de*

Max Müller und der Rest von Mutter touren zur Feier ihres zwölften Albums *Text und Musik*. Wir erwarten erprobt kompromisslosen Gesellschaftsbetrachtungs-Rock.
kkt.berlin

Peter Walker

19.11. Berlin – Monarch
22.11. Köln – Stadtgarten

44 Jahre nach seiner Entstehung bringt Raga-, Blues- und Folk-Gitarrist Peter Walker das Album *Has Anybody Seen Our Freedoms?* zur Aufführung. Immerhin keine überhastete Entscheidung. *kottimonarch.de*

Spoon

02.11. Hamburg – Uebel & Gefährlich
04.11. Köln – Luxor

Nach der Auflösung von The Walkmen bleiben nur noch Spoon für bissigen US-Indierock. Selbst Britt Daniel erlaubt seiner Band inzwischen aber auch Sonnenmomente.
target-concerts.de

5 Jahre Monkeytown

05.12. Berlin – Tempodrom

Labelparty im großen Kreis: Den Geburtstag von Monkeytown feiern unter anderem Moderat und The Notwist mit Auftritten im Tempodrom. *kkt.berlin*

Trümmer

03.11. Nürnberg – Stereo
04.11. Wien – Rhiz
05.11. Würzburg – Café Cairo
weitere Termine auf *spex.de*

Was kommt zuerst, die tausendste Kippe oder das tausendste Konzert? Die tausendste Kippe natürlich, aber viel unterwegs sind Trümmer trotzdem weiterhin.
landstreicher-booking.net

Thurston Moore

18.11. Wiesbaden – Schlachthof
19.11. München – Ampere
20.11. Heidelberg – Karlstorbahnhof

Mit seinem neuen Album knüpft Thurston Moore beinahe nahtlos an den Sound der jüngeren Sonic-Youth-Vergangenheit an. Black-Metal-Bands: Jetzt als Vorgruppe bewerben! *kj.de*

St. Vincent

10.11. Stuttgart – Wagenhallen
12.11. Frankfurt – Mousonturm

Zweimal noch kann man staunen über Gitarrenspiel und Haarfarbe der unvergleichlichen Annie Clark. Danach dürfte Schluss sein mit dem *St.-Vincent*-Albumzyklus. *mlk.com*

Die Nerven

11.11. Regensburg – Alte Mälzerei
13.11. Innsbruck – Treibhaus
14.11. Steyr – Röda
weitere Termine auf *spex.de*

Noch bis Ende November sind Die Nerven überall anzutreffen, wo sich Punkbands auf Bühnen stellen dürfen. Wie soll es danach bloß weitergehen? *powerline-agency.com*

SBTRKT

10.11. München – Theaterfabrik
11.11. Berlin – Astra
13.11. Hamburg – Uebel & Gefährlich

Das Verkleiden kann Maskenmann SBTRKT niemand abnehmen. Alles andere besorgt beim Bassmusikstar der Laptop. *mlk.com*

Interpol

25.01. Köln – Palladium
04.02. Berlin – Columbiahalle

Seit sie sich menschenfreundlich geben, machen Interpol bestimmt auch die Konzerte mehr Spaß. Wir hatten ohnehin nie ein Problem mit ihren gemeinen Postpunk-Songs.
kj.de

Julian Casablancas + The Voidz

13.12. Berlin – Postbahnhof
14.12. Hamburg – Mojo

Da kommt was auf uns zu: Casablancas und Band spielen Mitte Dezember erstmals mit ihrem zerschossenen Album *Tyranny* in Deutschland vor. *kj.de*

Kate Tempest

25.11. Heidelberg – Karlstorbahnhof
26.11. Berlin – Berghain Kantine
27.11. Hamburg – Molotow
weitere Termine auf *spex.de*

Kate Tempest hat den Plan gegen englische Post-Uni-Depressionen: Theaterstücke schreiben, Poetry Slams gewinnen, Rap-Platte machen und dann auf Tour gehen.
schoneberg.de

Zola Jesus

10.11. Köln – Gebäude 9
11.11. Berlin – Berghain
12.11. Hamburg – Uebel & Gefährlich
13.11. Frankfurt – Zoom

Im letzten Heft hat Zola Jesus die Grenze gezogen: Sex mit Anakondas kommt nicht in Frage. Besucher ihrer Deutschland-Tour wird das freuen. Die Anakondas bestimmt auch. *meltbooking.com*

Ogoya Nengo & The Dodo Women's Group

14.11. Frankfurt (Oder) – Transvocale
16.11. Berlin – NK
22.11. Bremen – Friese
weitere Termine auf *spex.de*

Stimme, Percussion und vielleicht noch etwas Insektensummen: Ab Mitte November führt Ogoya Nengo in die Geheimnisse der kenianischen Dodo-Musik ein.
planetrock-booking.de

Le Guess Who? Festival

20.11. – 23.11. Utrecht – diverse Locations

SPEX hat dieses Festival nicht kuratiert, hätte es aber fast genauso gemacht. Swans, Savages, Neubauten, Bonnie »Prince« Billy und andere Topstars treten in Utrecht auf.
leguesswho.nl

Tune-Yards

12.11. Berlin – Postbahnhof

Die Welt kann Merrill Garbus alleine nicht retten, aber Berlin ein bisschen besser machen mit ihrer Afropop-R'n'B-Future-Funk-Show in 64 Millionen Farben. *puschen.net*

Perfume Genius

17.11. Berlin – Lido
18.11. Heidelberg – Karlstorbahnhof

Wut und Aufbegehren prägen das aktuelle Album von Perfume Genius. Da möchte man nicht der Klavierverleiher sein, der Mike Hadreas für seine kommende Tour ausrüstet.
kj.de

Weekend-Festival

27.11. – 29.11. Köln – Stadthalle

Die Achtziger haben angerufen, und sie sagen: »Hey, geiles Festival!« Ende November kommen unter anderem ESG, A Certain Ratio und Teenage Fanclub nach Köln.
weekendfest.de

Imatronic Festival

25.11. – 29.11. Karlsruhe – ZKM

Electro- und Klaviermusik finden bei der diesjährigen Ausgabe des Festivals zusammen. Es tritt unter anderem Elektroakustik-Pionier Pierre Henry auf. *zkm.de*

Mac DeMarco

21.11. Berlin – Heimathafen

Beim Berliner Sommerkonzert gab es noch Ärger, weil Jens Friebe im Publikum war und sich als einziger Besucher nicht hinknien wollte. Was hat Mac DeMarco diesmal vor?
puschen.net

Electronic Beats Festival

21.11. Leipzig – Täubchenthal

Wild Beasts und Warpaint sind sowieso dabei, inzwischen wurden auch noch Asbjørn und Shura für mehr Elektronik beim Electronic Beats bestätigt. *electronicbeats.net*

Iceage

22.11. Hamburg – Uebel & Gefährlich
23.11. Trier – Exhaus
24.11. Berlin – Berghain Kantine
weitere Termine auf *spex.de*

Mit dem dritten Album verabschieden sich Iceage von No Wave und Hardcore-Punk zur Rockmusik für Aufgewühlte und andere Selbstzerfleischer. Müsste eine ausverkaufte Tour werden. *eineweltaushack.com*

Pere Ubu

04.02. Düdelingen (Luxemburg) – Centre Culturel
05.02. Winterthur – Salzhaus
08.02. Frankfurt – Das Bett
weitere Termine auf *spex.de*

Neue Tour der emsigsten Weitermacher, die es je gab im Post-Punk. Auch das diesjährige Pere-Ubu-Album nahm wieder Ausbuchtungsarbeiten an Jazz, Blues, Prog und dem Rest vor. *bseliger.de*

La Roux

04.12. Berlin – Berghain
05.12. Köln – Stollwerck
07.12. Frankfurt – Gibson
09.12. Hamburg – Mojo

La Roux hatte keine Angst, vergessen zu werden. Sagt La Roux. Über ihr geglücktes Comeback wird sie sich trotzdem freuen. Und auf die Konzertehrenrunde im Dezember sowieso. *mlk.com*

Sohn

05.12. München – Strom
06.12. Wiesbaden – Schlachthof

Was für ein Jahr für den Soul der Maschinen: Banks, Kwabs und jetzt noch mal Sohn solo haben das Genre erfunden und mit tollen Konzerten im Gespräch gehalten.
meltbooking.com

Tickets unter *spex.adticket.de*

www.ADticket.de
MEIN TICKETPORTAL

LALI PUNA
02.01.2015 Frankfurt, Das Bett
03.01.2015 Berlin, Privatclub
04.01.2015 Hamburg, Knust

Einziges Deutschland-Konzert!
MORCHEEBA
27.11. Mannheim, Alte Feuerwache

THESE REIGNING DAYS
14.11. München, Strom
15.11. Köln, MTC
16.11. Frankfurt, Nachtleben
20.11. Stuttgart, Zwölfzehn
21.11. Berlin, Comet
22.11. Hamburg, Rock Café St. Pauli

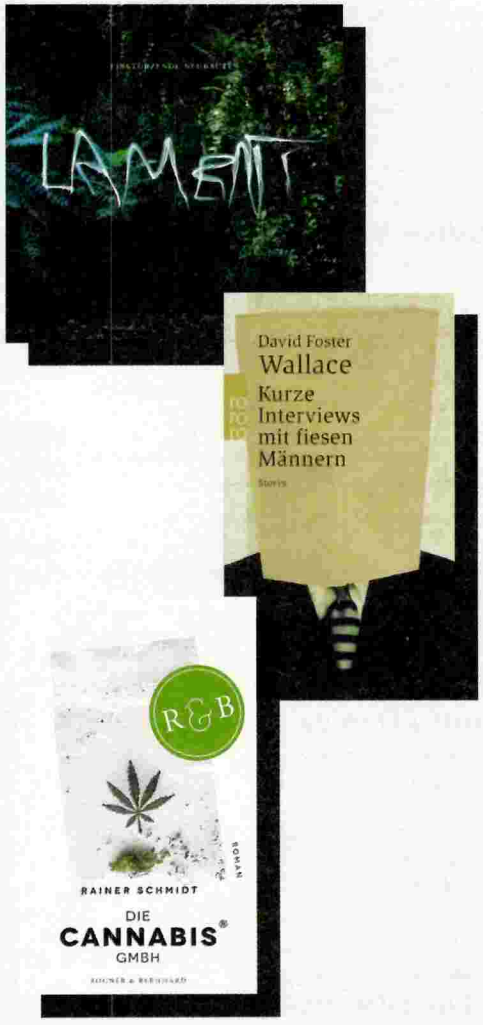
FELIX MEYER
01.11. Rudolstadt, Saalgärten
02.11. Halle (Saale), Steintor Varieté
04.11. Leverkusen, Scala Club
05.11. Bochum, Bahnhof Langendeer
06.11. Karlsruhe, Tollhaus
08.11. Tübingen, Sudhaus
09.11. Freiburg, Waldsee
11.11. Leipzig, WERK 2
12.11. Dresden, Scheune
13.11. Potsdam, Waschhaus
14.11. Kiel, Orange Club
19.03. Lüneburg, Kulturforum Wienebüttel

...und 40.000 weitere Shows & Festivals
Tickets auf www.ADticket.de

SPEX ABO

PRÄMIENWAHL

2 JAHRE SPEX
16 HEFTE / 80 EURO*



EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN
LAMENT
BMG RIGHTS / ROUGH TRADE
CD

Ausbruch und Verlauf des Ersten Weltkriegs, von den Einstürzenden Neubauten nach aufwändiger Dokumentensichtung, Tonbanddurchforstung und sonstiger Recherchearbeit zum Manifest des Schreckens vertont.

DAVID FOSTER WALLACE
KURZE INTERVIEWS MIT FIESEN MÄNNERN
RORORO
BUCH

Die im aktuellen Heft vorgestellte Bühnenversion von *Kurze Interviews* basiert auf einer der Erzählungen aus David Foster Wallaces gleichnamiger Kurzgeschichtensammlung. Wer sie alle lesen will, braucht dieses Buch.

RAINER SCHMIDT
DIE CANNABIS GMBH
ROGNER & BERNHARD
BUCH

Ein kleiner Ruhrpott-Kiffer wird zum Großplantagenbetreiber und Hersteller des womöglich besten Bio-Weeds der Welt. Der dritte Roman des ehemaligen *Rolling-Stone*-Chefredakteurs und aktuellen SPEX-Autors Rainer Schmidt.

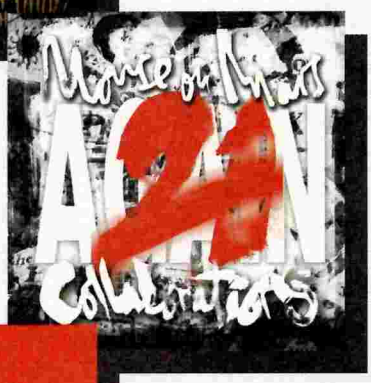
SPEX ABO – WIE IMMER AUCH ALS GESCHENK!
WWW.SPEX.DE/ABO

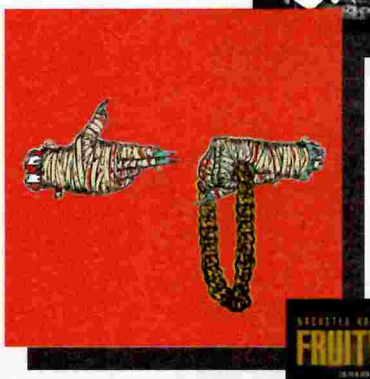
Jeder, der SPEX abonniert, kann als Aboprämie – nur solange der Vorrat reicht – zwischen diesen Produkten wählen.

Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird – auch nur solange der Vorrat reicht – eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht nicht.

* Inland 80 Euro / Ausland 112 Euro inkl. Porto und Mwst.
** Inland 40 Euro / Ausland 56 Euro inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo abo@jfmedia.de
Tel: 030.695 36 – 113 Fax: 030.695 36 – 114 (Mo–Fr / 10–14 Uhr)





1 JAHR SPEX

8 HEFTE / 40 EURO**

JULIAN CASABLANCAS + THE VOIDZ
TYRANNY
CULT / KOBALT / ROUGH TRADE
CD

War wohl nicht ganz so aufwändig in der Vorarbeit, beschäftigt sich, wie die Einstürzenden Neubauten, aber auch mit Machtgier und anderen menschlichen Unzulänglichkeiten: das durchgeknallte zweite Album des Strokes-Sängers.

MOUSE ON MARS
21 AGAIN
MONKEYTOWN / ROUGH TRADE
CD

21 Kollaborationen mit mehr als 21 Künstlern zum 21. Geburtstag von Mouse On Mars. *21 Again* ist eine Konferenz der klug-kribbeligen Popmusik. Mit Tortoise, Mark E. Smith, Laetitia Sadier, Modeselektor und anderen.

RUN THE JEWELS
RTJ2
MASS APPEAL / GROOVE ATTACK
CD

Keiner bringt es derzeit härter als Run The Jewels: Auch mit ihrem zweiten Album beweisen Killer Mike und El-P, dass man nie zu alt ist für versauten, ungezogenen, sogar gesellschaftskritischen Battle-Rap.

RYAN COOGLER
NÄCHSTER HALT: FRUITVALE STATION
DCM / UNIVERSUM
DVD

Hochaktueller Debütfilm von Regiehoffnung Ryan Coogler über rassistisch motivierte Polizeigewalt. Ein Afroamerikaner erlebt an Silvester 2008 den Hundstag aller Hundstage.

ABONNENT DER AUSGABE: PHILLIP SOLLMANN (EFDEMIN)

1994 kam ich mit Gitarre unterm Arm und *Ich-Maschine* im Walkman aus der Provinz nach Hamburg, mit dem Ziel, eine Band zu gründen. Alles war aufregend, und in der Prä-Internet-Ära musste man viel ausgehen, trinken und reden, um zu wissen, was lief. Wenn in SPEX eine Platte besprochen wurde, dauerte es ein paar Wochen, bis man sie bei Zardoz oder Michelle zu hören bekam. Dann kamen das Internet und die digitale Überforderung, und alles begann zu verschwimmen, und wir zogen alle nach Berlin. 20 Jahre später traue ich meinen Augen nicht. Alles ist wieder da, alles wie in der guten alten Zeit: Jochen Distelmeyer auf dem Cover, Eike Bohlken am Bass (geil!), neue Alben von J Mascis, Aphex Twin und Mutter? Außerdem erklärt der ehemalige Brüllen!-Sänger Kristof Schreuf mir meine Biografie, wenn er schreibt: »Schließlich plagte sie das beklemmende Gefühl, dass alles, was sie mit Gitarre und Stimme noch ausrichten könnten, mit *L'Etat Et Moi* schon gespielt, gesungen und gesagt worden war. Wie sollten sie so ein Gefühl loswerden? Manch einer ist über diese Frage dann lieber Techno-Künstler geworden.« Wow, irre! Genau so war es.

VERLAG
PIRANHA MEDIA GMBH

Saarstraße 5 / II.
D – 80797 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher
(Anschrift – siehe Verlag)

VERLAGSLEITUNG
Wilma Peters
w.peters@pmedia.de

PROJEKTLEITUNG
Jörg Sauer
j.sauer@pmedia.de

REDAKTION
SPEX – MAGAZIN FÜR POPKULTUR

Köpenicker Str. 178 / 179
D – 10997 Berlin
www.spex.de

CHEFREDAKTION
Torsten Groß *(verantwortlich)*

REDAKTION
Jennifer Beck *(Praktikantin)*
Daniel Gerhardt
Jacqueline Krause-Blouin *(CvD)*
Sonja Matuszczyk *(Praktikantin)*
Arno Raffeiner *(Stv. Chefredaktion)*

CREATIVE DIRECTION
Florian Lambl, Birgitta Homburger
Lambl / Homburger

ART DIRECTION
Christoph Gabriel
Lambl / Homburger

GESTALTUNG
Christoph Gabriel
Patrick Klose

LEKTORAT
Sebastian Guggolz

TEXTE DIESER AUSGABE
Nicklas Baschek
Steven Lee Beeber
Tim Caspar Boehme
Kristoffer Cornils
Max Dax
Detlef Diederichsen
Diedrich Diederichsen
Sonja Eismann
Lisa Forster
Patrick Gensing
Ulrich Gutmair
Thomas Hübener
Holger in't Veld
Christoph Jacke
Pascal Jurt
Olaf Karnik
Michael Kienzl
Holger Klein
Aram Lintzel
Gerhard Maier
Christina Mohr
Wolfgang Müller
Joachim Ody
Dennis Pohl
Matea Prgomet
Philipp Rhensius
Cord Riechelmann
Drehli Robnik
Anja Rützel
Rainer Schmidt
Barbara Schweizerhof
Georg Seeßlen
Florian Sievers
Marcus Staiger
Thomas Venker
Thomas Vorreyer
Klaus Walter
Alexis Waltz
Johannes von Weizsäcker
Vina Yun

FOTOGRAFIEN DIESER AUSGABE
Dustin Aksland
Jens Boldt
Yves Borgwardt
Joyce Kim
Kristin Loschert
Thomas Meyer
Mark Pillai

ILLUSTRATIONEN DIESER AUSGABE
Patrick Klose

GESAMTANZEIGENLEITUNG
Jörg Sauer

MARKETING & SALES
Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich für Anzeigen)
Tel: 0221.579 78 – 01
m.grueter@pmedia.de

ANZEIGENKONTAKT
Susanne Schmidt
(Anschrift – siehe Verlag)
Tel: 089.307 742 – 10

HEFT-CD
Daniel Gerhardt
daniel.gerhardt@spex.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Piranha Media GmbH
Zeitschrift-Abo-Service
Köpenicker Str. 178
10997 Berlin
Tel: 030.695 36 – 113
Fax: 030.695 36 – 114
abo@pmedia.de

DRUCK
westermann druck GmbH
Ansprechpartnerin: Katja Unger
Georg-Westermann-Allee 66
D – 38104 Braunschweig
Tel: 0531.708 546
Fax: 0531.708 875 – 46
katja.unger@westermann.de

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften
Vertrieb GmbH
Breslauerstr. 5
D – 85386 Eching
Tel: 089.319 06 – 0
Fax: 089.319 06 – 13

© 2014 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise: 8 Ausgaben pro Jahr.
Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 40,- / Ausland EURO 56,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 80,- / Ausland EURO 112,-, jeweils inkl. Porto und MwSt.

Anzeigenschluss SPEX 01-02 / 2015: 26.11.2014, EVT: 18.12.2014. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2014.

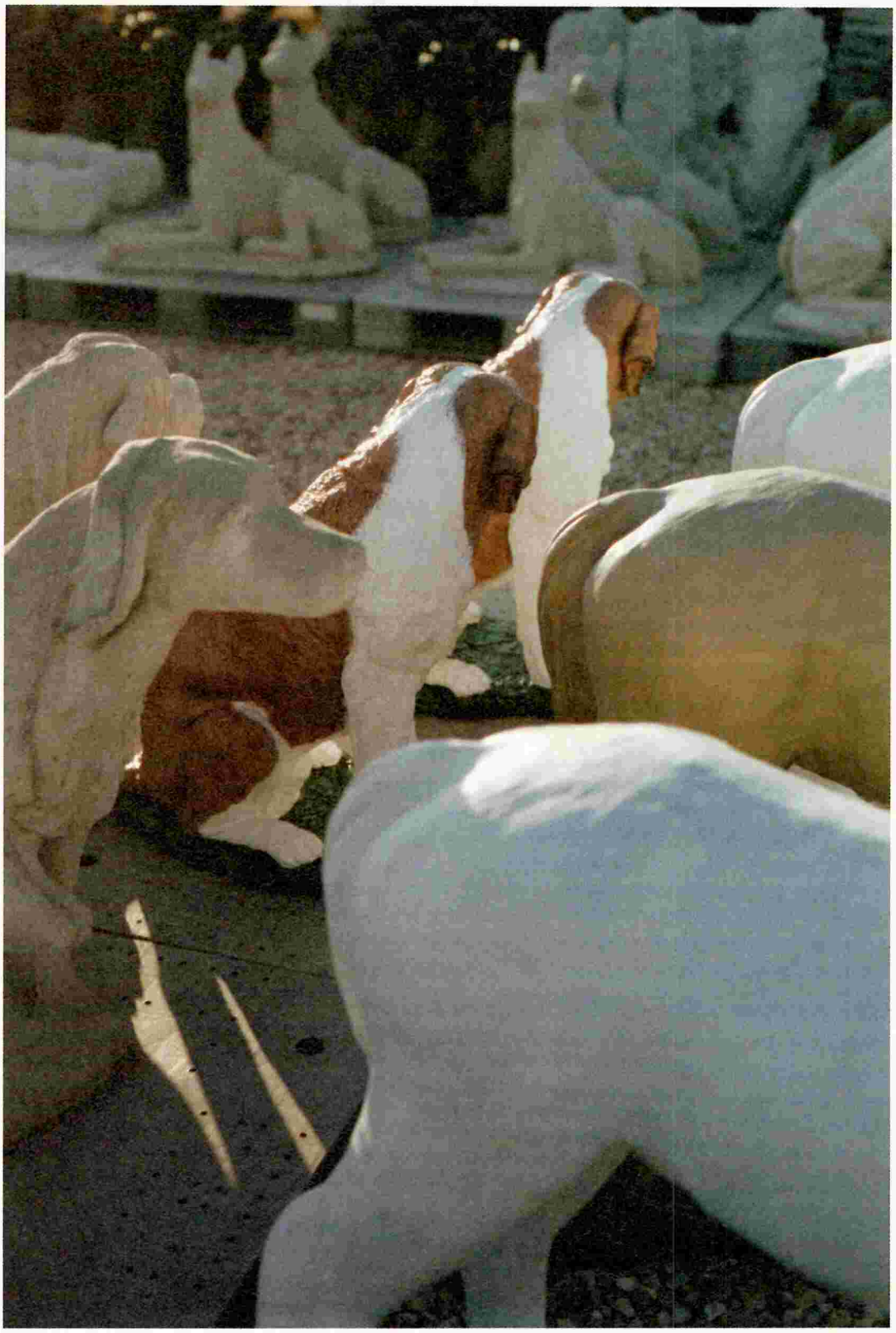
PIPSTER HUNK

DIE LUST AM WIDERSPRUCH:

taz.die tageszeitung hat jetzt ein Wochenmagazin.

Jetzt testen:
10 Wochen taz für 10 Euro.

www.taz.de/testabo
abo@taz.de
T (0 30) 2590 2590



ohne Titel, 2014

Für SPEX von Kathrin Sonntag

Die nächste SPEX – ab dem 18. Dezember 2014 am Kiosk

www.spex.de

25–28/11
piano+
&
giga-hertz-preis
konzerte täglich
ab 20 uhr

29/11
giga-hertz-preis-verleihung
mit hauptpreis an
brian eno
& konzert von
pierre henry
ab 19.30 uhr

:matron:c

festival
elektronischer
musik

**25-29
NOV
2014**

zkm | karlsruhe
Lorenzstraße 19
76135 Karlsruhe
Germany
www.zkm.de

zkm

KOOPERATIONSPARTNER
MEDIENPARTNER
EXP
spex

Floris van Bommel
9th generation shoemaker
Moergestel

Jay Brannan
Singer-songwriter
New York

Floris van Bommel

Floris van Bommel presents New York **singer-songwriter Jay Brannan**. Floris: "The dark side of key lime pie in musical form, that's Jay. I'm a fan."

Album: Always, Then, & Now

TOURDATES

Oct. 5	***München***	Strom
Oct. 6	***Frankfurt***	Nachtleben
Oct. 7	***Berlin***	Frannz Club
Oct. 8	***Hamburg***	Prinzenbar
Oct. 9	***Köln***	Blue Shell